THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LES VALETS AU THEATRE ENTRE 1740 ET 1760

by

© MONIQUE F. CONN

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1972

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled LES VALETS AU THEATRE ENTRE 1740 ET 1760 submitted by Monique F. Conn in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Je tiens à remercier le Professeur E. J. H. Greene, dont l'encouragement et les conseils m'ont été très précieux pendant tout ce travail.

ABSTRACT

This study aims at showing the evolution of the character of the "valet" in the French comedies of the mid-eighteenth century. An analysis of the role played by the traditional valet, inherited from the theatre of Plautus and Terence through the Commedia dell'Arte and the comedies of Molière, reveals his importance as instigator of the plots and principal comic element in the theatre until the 18th century.

One notices in the middle of the century a change in the tone and the objectives of the comedies performed in the official theatres. To this evolution corresponds a profound change in the role of the valet, and even sometimes his disappearance.

We point out in this study the influence on the theatre of the social changes in Parisian society: the rise of the bourgeoisie and of bourgeois ideology imposes on comic playwrights a new style and new topics. Basing our observations on the comedies and the comments made by the critics of the time, we find that the traditional valet now is little appreciated, and even rejected. The valets in the "serious comedies" of the mid-century have lost their importance, their comic function, and must adapt to

the philosophical and moral message reflected in the plays of the time.

The analysis of the valet in the period 1740-1760 shows that the disappearance of his traditional characteristics is linked to a deeper change in the theatre: the comedies of the time reject the conventions, the comic atmosphere, in other words the aspect of <u>play</u> which was associated with them previously. The part played by the valets becomes insignificant in a theatre which aims at teaching and edifying rather than entertaining.

RESUME

Cette étude a pour objet de tracer l'évolution du personnage du valet dans les comédies du milieu du dix-huitième siècle. Une analyse du rôle du valet traditionnel, hérité du théâtre de Plaute et de Térence par l'intermédiaire de la Commedia dell'Arte et des comédies de Molière, révèle sa fonction de meneur de jeu et de principal élément comique au théâtre jusqu'au dix-huitième siècle.

On remarque au milieu du siècle une évolution dans le ton et les objectifs des comédies présentées dans les théâtres officiels. A cette évolution correspond une transformation profonde de l'emploi du valet, et même quelquefois la disparition de ce personnage.

Nous précisons dans cette étude l'influence au théâtre des transformations de la société parisienne: l'importance grandissante de la bourgeoisie et des idées bourgeoises impose aux auteurs comiques un nouveau ton et de nouveaux sujets. Nous appuyant sur les comédies et les commentaires des critiques de l'époque, nous constatons que le valet traditionnel est maintenant peu apprécié, et même rejeté. Les valets des comédies sérieuses du milieu du siècle ont perdu leur place privilégiée, leur fonction comique, et doivent s'adapter au message philosophique et moral

reflété par les pièces à la mode.

L'analyse du personnage du valet dans les comédies de la période 1740-1760 nous révèle que la perte de ses caractéristiques traditionnelles est liée à un changement plus profond du théâtre: les comédies de l'époque refusent la convention et la fantaisie, en un mot la part de jeu qui les animait jusqu'alors. Le rôle des valets devient insignifiant dans un théâtre qui vise à enseigner et à édifier plutôt qu'à distraire.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

Le valet, personnage essentiel dans les comédies héritées de la tradition de Molière et de la Commedia dell'Arte, subit des transformations importantes au cours du 18e siècle. Dans les pièces où l'intrigue repose sur des obstacles extérieurs (comme la volonté paternelle), l'action du valet cherchant à favoriser les amours de son jeune maître est capitale, car, comme l'écrit l'abbé d'Aubignac en 1657: "quand nous disons que les principaux personnages doivent toujours agir, il ne faut pas entendre le héros ou l'héroïne, qui bien souvent souffrent le plus et font le moins; car à l'égard de la continuité de l'action, les principaux acteurs sont ceux qui conduisent l'intrigue du théâtre, comme sont un esclave, une suivante ou quelque fourbe. . ."[1] Le valet, à la fois confident, intrigant, agent de renseignements et quelquefois agent double, satirise les vices et les ridicules dont il est témoin, tout en aidant son jeune maître amoureux à gagner la main de la jeune fille de son choix. Sa gaieté et sa bonne humeur conservent à la pièce un ton de fantaisie comique.

Nous remarquons cependant une première évolution dans certaines pièces de Marivaux et de ses contemporains où, bien que l'action des valets soit encore importante, les

jeunes ont acquis plus de relief que précédemment, et sollicitent sur eux-mêmes l'attention du spectateur. L'obstacle principal n'est plus la volonté d'un père ridicule, mais bien souvent un sentiment, une passion ou un préjugé du jeune lui-même. Les pères sont d'ailleurs plus compréhensifs, moins autoritaires, ou même absents. Citons par exemple _Le Préjugé vaincu_ (1746) de Marivaux, où l'obstacle au bonheur des deux jeunes est le préjugé de classe de la jeune fille elle-même. Un obstacle intérieur du même genre est présent chez l'héroïne de _La Fête interrompue_, ou _le Rival de lui-même_ de La Chaussée, comédie créée la même année. Dans ces deux comédies, et dans plusieurs pièces de la même époque, le problème se situe au niveau des jeunes, et non plus dans un conflit opposant des vieux autoritaires et ridicules aux jeunes amoureux. Le rôle des valets s'adapte donc au nouveau style comique: dans les deux pièces citées, les suivantes entreprennent d'amener leur maîtresse à dominer un préjugé pour accepter un prétendant honnête et vertueux. Marivaux sait d'ailleurs conserver la bonne humeur et la gaieté de ses valets, qui maintiennent l'atmosphère de ses pièces dans le ton de la comédie, même lorsque le sujet traité se rapproche du genre larmoyant ou du drame. Citons par exemple _La Femme fidèle_ (1755) qui, sans la présence des valets, perdrait sa

valeur comique.

Des transformations des caractéristiques traditionnelles des valets, déjà présentes dans certaines comédies de Marivaux, de Destouches, de Piron, de La Chaussée et de leurs contemporains, vont en s'affirmant au cours du 18e siècle, où l'on constate un effacement progressif du rôle des valets de comédie: ces personnages, dont la gaieté disparaît dans la comédie sérieuse et larmoyante, deviennent ternes et même épisodiques, et finissent par disparaître de la scène avec l'avénement du drame.

Cette étude se limitera à la période qui sépare les dernières grandes oeuvres de Marivaux des premiers drames, c'est à dire qui va de 1740 à 1760 environ. Nous ferons fréquemment référence aux comédies sérieuses ou attendrissantes qui, bien qu'antérieures à la période qui nous intéresse, annoncent la tendance qui se confirme par la suite.

Avant de noter les facteurs qui ont contribué à supprimer le rôle du valet de comédie, nous verrons rapidement les caractéristiques de ce rôle telles qu'elles apparaissent au début du 18e siècle, dans la tradition moliéresque et italienne.

Nous nous attacherons ensuite à montrer que la montée sociale de la haute et moyenne bourgeoisie a favorisé et fortement contribué à la disparition du valet de comédie.

Nous chercherons d'abord à définir les transformations de la société elle-même et leur influence sur la comédie; nous montrerons ensuite comment les idées philosophiques et morales "bourgeoises" ont trouvé un écho sur la scène des théâtres parisiens et ont fortement influencé le ton, la structure et le contenu des comédies de l'époque. Nous verrons enfin comment la comédie "sérieuse" de la période qui nous occupe refuse la convention, le jeu et la fantaisie comiques, caractéristiques essentielles du rôle des valets dans la comédie traditionnelle.

Cailhava de l'Estendoux, qui vers la fin du siècle cherche à raviver la mode des comédies d'intrigue, écrit à propos "des Pièces intriguées par un Valet: Les pièces de ce genre, sur-tout, ont beaucoup d'ennemis, et leur nombre accroît chaque jour."[2] Le but de cette étude est de constater ce fait, et d'en dégager les causes.

NOTES

1. *Pratique du théâtre*, cité par Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959, p. 29.

2. *De l'Art de la Comédie*, Slatkine Reprints, Genève, 1970. Original: nouvelle éd., Paris, Ph.-D. Pierres, 1786, I, p. 28.

CHAPITRE PREMIER

LE VALET TRADITIONNEL

Malgré la diversité des valets de la comédie classique, héritiers de l'esclave antique, du zanni de la Commedia dell'Arte, du gracioso espagnol, et du valet de la farce populaire, il est possible de déterminer un grand nombre de traits communs à tous. Ces caractéristiques sont dues d'une part à la situation sociale qui les unit, et d'autre part à la tradition théâtrale, qui a grossi, transformé, et stylisé le personnage du domestique pour en faire un type comique animant un monde mêlé de fantaisie et de réalité.

Le valet de comédie traditionnel, tout comme son ancêtre l'esclave antique, dépend sans cesse de la satisfaction que son maître tire de ses services. Il est plus ou moins bien traité, selon le caractère et la fantaisie de son maître; il doit donc s'efforcer de lui plaire, ou de ruser pour éviter les coups de bâton ou le renvoi. Mascarille s'exprime ainsi dans _L'Etourdi_ de Molière:

> Quand nous faisons besoin, nous autres misérables,
> Nous sommes les chéris et les incomparables;
> Et dans un autre temps, dès le moindre courroux
> Nous sommes les coquins, qu'il faut rouer de coups
> (I, 2).

Les mauvais traitements qui menaçent le valet non

seulement causent ses plaintes, mais aussi déterminent de nombreux aspects de son caractère: il devient craintif, poltron, lourdaud, paresseux, glouton, flatteur, ou bien menteur, voleur, rusé, irrévérencieux, insolent, vaniteux. Cependant, plusieurs se signalent par leur dévouement à un maître aimé —bien qu'ils ne perdent jamais de vue un intérêt personnel immédiat, souvent lié à celui de leur maître.

D'autre part, les contacts quotidiens entre domestiques et maîtres font du valet un membre de la famille, un témoin, juge et commentateur de la vie des maîtres. Le valet de Marivaux est même souvent un camarade de son maître, qui, sans admettre d'insolences, écoute ses conseils.

Remarquons également que l'origine populaire et parfois paysanne des valets apparaît dans leur langage, qui est souvent imagé, pittoresque, et quelquefois même grossier. La juxtaposition des propos des maîtres et des valets crée souvent un effet comique, comme ici dans une scène du Bourgeois Gentilhomme, où le dépit amoureux de Cléonte s'accompagne des réflexions parallèles de Covielle:

> Cléonte. Peut-on rien voir d'égal, Covielle, à cette perfidie de l'ingrate Lucile?
> Covielle. Et à celle, Monsieur, de la pendarde de Nicole?
> . . . .
> Cléonte. Tant de larmes que j'ai versées à ses genoux!

Covielle. Tant de seaux d'eau que j'ai tirés au puits pour elle (III, 9)!

La réconciliation des maîtres s'accompagne elle aussi de celle des valets:

Cléonte. Ah! Lucile, qu'avec un mot de votre bouche vous savez apaiser de choses dans mon coeur! et que facilement on se laisse persuader aux personnes qu'on aime!
Covielle. Qu'on est aisément amadoué par ces diantres d'animaux là (Ibid.)!

Il apparaît dans cette scène qu'une des caractéristiques du valet (ici son langage) est exploitée par l'auteur afin de créer un effet comique. Il en va de même pour chacun des traits que nous avons nommés: tous sont stylisés, grossis —quelquefois jusqu'à la caricature— afin de déclencher le rire. La bêtise et la maladresse de certains valets sont poussées au delà des limites du vraisemblable, afin d'en accentuer le comique: c'est le cas par exemple des seconds zanni de la Commedia dell'Arte, et d'Arlequin en particulier, qui à l'origine se distinguait par sa laideur, sa bêtise, sa vulgarité, sa poltronnerie et sa gloutonnerie. Molière lui aussi exploite les ressources comiques offertes par le valet lourdaud, niais, maladroit, éternelle victime, jouant de malchance, s'attirant sans cesse les reproches, les insultes et les coups de son maître excédé. Notons également les lazzi des valets

bouffons de la comédie italienne, très appréciés du public.

La tradition comique évolue cependant, et avec elle les caractéristiques des personnages. Ainsi Arlequin, très aimé du public français, s'affine peu à peu et, tout en gardant sa drôlerie physique et ses dons d'acrobate, devient un personnage plein de vie, alliant la naïveté à l'esprit, la bêtise à la spontanéité. Dans _Le Divorce_ et _L'Homme à bonnes fortunes_ de Regnard, par exemple, il est encore balourd et grossier, mais il mène l'intrigue, il joue même au fourbe. Grâce aux succès du célèbre Dominique qui l'incarne au Théâtre Italien, Arlequin est devenu un des protagonistes les plus aimés du public. Marivaux reprendra le personnage au nouveau Théâtre Italien et l'affinera encore davantage dans _Arlequin poli par l'amour_. Il ira jusqu'à en faire son porte-parole dans _L'Ile des Esclaves_, alors que Drevetière de Lisle prête à son _Arlequin sauvage_ des réflexions dont la naïveté est une vraie leçon de sagesse aux peuples dits civilisés.

En ce qui concerne les valets intelligents et rusés, la fantaisie comique rejoint et dépasse également la réalité déterminée par leur condition sociale. Le fourbe, inspiré des esclaves de Plaute par l'intermédiaire de la Commedia dell'Arte, mène l'intrigue, ridiculise ses adversaires (le maître de maison, bien souvent), faisant toujours

preuve d'une audace et d'un sang-froid illimités. Tout est jeu pour lui, comme pour le spectateur, qui est transporté dans un monde de fantaisie, où déguisements, stratagèmes, organisés par un valet à l'imagination fertile et aux multiples talents, sont servis ou desservis par le hasard.[1]

Les valets pleins de bon sens —les servantes de Molière en particulier, mais aussi les soubrettes de Dancourt, de Regnard et de Dufresny— dont les observations semblent si près de la réalité de la vie, sont également transformés et stylisés par le monde irréel de la comédie. Quels que soient leurs traits dominants, les valets de comédie de Molière et de ses successeurs sont tout d'abord des créatures de théâtre, liées à une technique destinée à déclencher le rire. Dans les meilleures pièces, la fantaisie comique s'ajoute à la vérité psychologique pour faire du valet un personnage plein de vie et de gaieté. C'est ainsi que le personnage de Scapin nous amuse par ses fourberies invraisemblables, tandis que la naïveté de l'Arlequin poli par l'amour de Marivaux est comique et touchante. Tous jouent un rôle important dans la comédie traditionnelle: par l'intelligence du fourbe qui mène l'intrigue, par l'expérience et le bon sens de la servante qui plaide en faveur des jeunes amoureux, ou par la balourdise

du valet qui vient tout retarder, l'action comique progresse; le valet, personnage sympathique et gai, prête à chaque scène sa bonne humeur et son entrain.

Un des types les plus résolument comiques parmi les valets est celui du lourdaud, dont la maladresse physique et la bêtise causent immanquablement le rire. Ce type, présent chez Plaute et dans la Commedia dell'Arte, est souvent repris par Molière qui en fait une source importante de comique visuel et psychologique. Par la répétition de ses maladresses, lui attirant la colère du maître et des coups de bâton, par sa poltronnerie, sa bêtise et sa gloutonnerie, le valet balourd provoque les rires du spectateur. Celui-ci s'amuse, par exemple, de la niaiserie et de la rusticité de la déclaration de Lubin à Claudine dans George Dandin, et il rit de la bonne opinion que ce valet entretient à son sujet, alors qu'il commet bévue sur bévue: "Je vais faire semblant de rien: je suis un fin matois, et l'on ne diroit pas que j'y touche" (I, 4).

Le valet maladroit perturbe les plans de son maître, ou du valet fourbe qui mène le jeu, créant ainsi un nouvel épisode de l'intrigue. Il est même quelquefois, comme dans George Dandin, le point de départ de toute la pièce: sans Lubin, George Dandin ne se douterait de rien. Dans la plupart des cas, les maladresses du valet lourdaud sont des intermèdes comiques procurant gaieté et mouvement à

l'intrigue. Le spectateur rit de l'accumulation des mésaventures qui s'abattent sur cet infortuné, dont la bêtise est trop grossie pour que nous prenions ses malheurs au sérieux.

Les successeurs de Molière et les auteurs du dix-huitième siècle semblent avoir moins recherché les effets comiques tirés du valet maladroit et balourd. Les comédiens italiens sont toujours applaudis pour leurs talents d'acteurs et de farceurs; nous avons cependant mentionné l'évolution du personnage d'Arlequin, second zanni de l'ancienne comédie italienne. Ce changement est dû en grande partie à la personnalité de l'acteur Dominique Biancolelli qui par son talent d'Arlequin fit oublier les premiers zanni traditionnels de la comédie italienne. Le succès du personnage, bouffon mais touchant, moins balourd, plus brillant, fourbe, et acrobate, encouragea les auteurs français (et en particulier Regnard) à écrire des comédies avec Arlequin pour vedette. Si, par exemple, dans <u>Le Divorce</u> de Regnard, Arlequin est encore lourdaud, glouton, poltron, voleur et sensuel, il a cependant gagné de l'esprit. Peu à peu, sa bêtise devient naïveté, spontanéité enfantine: il passe en quelques secondes des pleurs au rire. Sa personnalité est liée, non plus à l'ancienne tradition, mais au bon vouloir des auteurs qui exploitent le succès du

personnage et de l'acteur qui l'incarne. Cependant, ses lazzi sont toujours applaudis, ses mimiques et ses culbutes déclenchent encore le rire, et seront très appréciées pendant tout le dix-huitième siècle.

Les Lettres historiques sur la Comédie Italienne (1717) décrivent ainsi le nouvel Arlequin (Thomassin) fraîchement arrivé d'Italie avec la troupe de Luigi Riccoboni:

> Un des meilleurs Arlequins qui ayent paru en France. On prétend même que toute l'Italie n'en peut montrer encore un qui soit aussi excellent. Il est petit et bien pris dans sa taille; on peut assurer qu'il joue de source, c'est à dire que le bouffon ingénieux, le plaisant vif et piquant paraissent être en lui tout à fait naturels; il a des grâces naïves qui sont inimitables, enfin, c'est un pantomime parfait qui excelle surtout dans ce qu'on appelle "balourderie".[2]

Les auteurs qui écrivent pour le nouveau Théâtre Italien reprennent le personnage et mettent en valeur le charme de sa naïveté, la grâce de son insouciance. Dans Arlequin poli par l'amour, Marivaux retrace sur scène l'évolution d'Arlequin; dans cette féérie, le magicien qui "polit" Arlequin est sa propre sensibilité naturelle, qui lui fait découvrir l'amour: dans des scènes charmantes et pleines de poésie, il passe d'un état presque animal à une gracieuse naïveté. Ailleurs, Marivaux tire de nombreux effets comiques du personnage d'Arlequin: dans La (Première) Surprise de l'Amour, celui-ci qui, lui dit son maître, a "du bon sens, quoique un peu grossier" (I, 2), forme un parallèle

comique à la misogynie de son maître, qu'il imite aveuglément. Cependant son innocence, sa sensibilité non influencée par les préjugés, et son bon coeur naturel lui montrent vite —et plus vite qu'à Lélio— qu'il est inutile de lutter contre soi-même et contre la nature. Cette découverte faite, Arlequin, fidèle à son caractère, réagit avec une spontanéité charmante: "Arlequin (sautant). Je me sens plus léger qu'une plume" (III, 1).

Le Prince de Ligne écrit en 1774, à propos de l'Arlequin traditionnel: "Arlequin est un enfant et c'est le meilleur enfant du monde; il a bon coeur, il est sensible aux premières impressions de joie ou de tristesse. Il est toujours bien gourmand. Arlequin est charmant. . ."[3]

La naïveté d'Arlequin est même utilisée au Théâtre Italien, et cela dès 1721, pour exprimer avec nouveauté et force une critique morale de la société, et un certain nombre d'idées philosophiques qui seront reprises plus tard, et souvent avec moins de fraîcheur et de poésie. L'Arlequin sauvage de Drevetière de Lisle, fraîchement débarqué d'Amérique, s'étonne de tout et tous; sa naïveté lui vaut plusieurs aventures cocasses. A travers les lazzi comiques du valet italien, ses commentaires destinés à faire rire, l'on discerne une critique sérieuse de la société:

Arlequin. J'y vois des Sauvages Insolens qui

> commandent aux autres, et s'en font servir; et que les autres, qui sont en plus grand nombre, sont des lâches, qui ont peur, et font le métier des bêtes (I, 3).

La sensibilité naturelle d'Arlequin lui permet vite de se rendre compte du bonheur qu'il a perdu en arrivant dans ce monde dit civilisé, et la sincérité de son chagrin crée une note de pathétique dans la pièce. Cependant la spontanéité du personnage rétablit rapidement la gaieté de la comédie, et, passant des pleurs au rire, il trouve l'image du bonheur dans les jeunes amants, qui vivent sagement, c'est à dire selon les lois de la nature: "A ce que je vois, les Amants valent mieux que les autres: ils sont plus naturels" (I, 5).

Ainsi, le valet de la comédie italienne, amusant par ses acrobaties, ses culbutes, et la naïveté de son jeu, sait également devenir touchant en restant simple, vrai, naturel. La fantaisie s'allie ici à la réalité pour faire du valet un témoin au regard neuf, dont la leçon de sagesse s'accompagne du rire de la comédie.

Le valet lourdaud est cependant moins important dans la comédie de Molière et de ses successeurs qu'un autre type de valet, hérité des auteurs grecs et romains par l'intermédiaire de la Commedia dell'Arte: le fourbe. On le rencontre dans la plupart des pièces, et lorsque il est présent, il mène l'intrigue et sa personnalité domine l'ensemble des autres personnages. C'est l'élément actif et

intelligent de la pièce, démontrant la supériorité de la ruse sur la force. Soit que son maître participe à ses stratagèmes (comme par exemple dans Les Fausses Confidences de Marivaux), ou qu'il y soit un obstacle (comme dans L'Etourdi de Molière), le fourbe s'affirme comme meneur de jeu. Son talent est reconnu par son maître comme par ses ennemis: ainsi Pandolfe, dans L'Etourdi, dit de Mascarille qui le trompe et qui va jusqu'à le rouer de coups: "Mascarille est fourbe, et fourbe fourbissime" (II, 4). Le valet est lui-même très conscient de son génie. Il n'est de comédie où le fourbe n'étale son orgueil, et ne se glorifie de son ingéniosité et son astuce; citons encore Mascarille, ce roi des fourbes:

> Après ce rare exploit, je veux que l'on s'apprête
> A me peindre en héros un laurier sur la tête,
> Et qu'au bas du portrait on mette en lettres d'or:
> Vivat Mascarillus, fourbum imperator (II, 8).

Le Scapin des Fourberies, son émule, déclare:

> Il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier (I, 2).

Le fourbe se distingue par son sang-froid, sa présence d'esprit, son imagination fertile, son audace, son goût du

risque. Il se réjouit des difficultés qu'il rencontre, car elles sont autant d'occasions d'étaler son génie aux yeux de son maître admirateur, et de consolider sa réputation. Il fait preuve d'autorité vis-à-vis de son maître, qu'il traite quelquefois avec hauteur et raille ouvertement (dans L'Etourdi, par exemple). C'est un excellent comédien, un expert du déguisement, un fin psychologue, qui sait flatter au moment opportun. Il a une longue expérience derrière lui, ne se fait aucune illusion sur l'honnêteté des hommes, et sait que son intelligence est son seul atout. Il n'a pas de scrupules, et fait de ses fourberies l'exercice d'un art; les fourbes improvisés —comme Covielle du Bourgeois Gentilhomme ou Dubois des Fausses Confidences de Marivaux— prennent plaisir à voir leurs plans se réaliser comme prévus, sans s'en glorifier outre mesure, tandis que les fourbes expérimentés tirent de leurs succès (infaillibles, grâce au miracle de la comédie et à la fantaisie de l'auteur) un sens aigu de leur mérite. Sans s'attacher au résultat lui-même, ils se délectent du plaisir offert par le risque et méprisent ceux qui n'ont pas ce courage: citons par exemple les Fourberies de Scapin de Molière:

> Je me plais à tenter des entreprises hasardeuses.
> . . . .
> Je hais ces coeurs pusillanimes qui, pour trop prévoir les suites des choses, n'osent rien entreprendre (III, 1).

Scapin, Mascarille, et leurs semblables dupent pour duper. Leurs stratagèmes font tout l'intérêt de la pièce, qui s'arrête dès qu'ils réussissent dans leurs projets. Tout l'intérêt pour le spectateur réside en la duperie elle-même. Le résultat est prévu dès le premier acte, et retardé artificiellement par les maladresses du maître (L'Etourdi), ou par les prouesses du valet lui-même (Le Retour imprévu de Regnard). L'invraisemblance des intrigues montées par ces valets, le grossissement comique de leur caractère les classent, surtout chez Molière, dans le monde de la fantaisie la plus pure. A l'intérieur de ce cadre comique, ils mènent une ou plusieurs intrigues, toutes destinées à un but classique: favoriser les amours des jeunes amoureux, qu'ils servent avec zèle, aux dépens des vieux avares, autoritaires et ridicules. C'est le cas de Scapin, de Mascarille et de Covielle; c'est aussi le cas des valets de Regnard, de ceux de Dufresny, ou de Valentin, le Valet auteur de Drevetière de Lisle. Seul, le valet organise son plan en vue "De soutenir et de deffendre/ Des coeurs réduits au désespoir" (I, 4). Le valet est quelquefois seulement le partenaire de son maître qui participe à l'intrigue ou qui mène le jeu. Dans Le Jeu de l'Amour et du Hasard de Marivaux, par exemple, le valet et la soubrette ne font que seconder l'initiative des jeunes

amoureux. Le valet a cependant une importance toute spéciale dans Les Fausses Confidences du même auteur, où Dubois mène toute l'action. Ce valet truculent est plus qu'un camarade pour son maître Dorante, il a même des sentiments presque paternels à son égard: alors qu'il a réussi dans ses projets, il s'écrie: "ouf! ma gloire m'accable; je mériterais bien d'appeler cette femme-là ma bru" (III, 13). La même attitude vis-à-vis du maître se retrouve dans Les Sincères de Marivaux, où Lisette assure à l'amant de sa maîtresse: "vous aimez toujours ma maîtresse; dans le fond elle ne vous haïssait pas, et c'est vous qui l'épouserez, je vous la donne" (Sc. 7).

Notons que la présence des jeunes —assez effacée chez Molière, qui s'attache davantage à peindre le ridicule des vieux ou à développer le comique d'intrigue pure des valets— devient le centre des comédies de Marivaux. L'intérêt est dirigé sur les jeunes, qui ont gagné de l'indépendance vis-à-vis des vieux, et l'action des valets, toujours importante, est plus subtile: il s'agit de faire naître, ou de développer un sentiment, plutôt que de tromper un pantin ridicule. Dans la plupart des comédies de Marivaux, l'action est intériorisée: le valet ne cherche plus à se procurer l'argent nécessaire à l'union de son maître à la personne de son choix, ou à duper un père autoritaire

pour permettre les rendez-vous des amants. Les valets de Marivaux cherchent à gagner un coeur, à vaincre un préjugé de leur maître, ou à le faire prendre conscience d'un sentiment naissant. Dans _Les Fausses Confidences_, par exemple, l'action du "machiniste" Dubois sur Araminte est toute psychologique. L'amour des deux jeunes n'est donc pas dans les comédies de Marivaux une réalité posée dès le début: les valets permettent aux jeunes de le découvrir en eux-mêmes et de l'accepter, malgré la pression contraire exercée par leur entourage. Nous songeons par exemple au rôle des valets dans _Les Fausses Confidences_, _Le Legs_, ou _Les Sincères_.

Chez Dancourt et Lesage, l'intérêt principal ne réside plus dans l'intrigue toute gratuite et pleine de fantaisie, mais dans une peinture des moeurs. L'action du valet fourbe rejoint le réel: le Crispin du _Chevalier à la Mode_ de Dancourt intrigue pour son maître aussi roué que lui, et recherche son propre profit aussi bien que le plaisir de tromper. Il envisage même à l'occasion de duper son maître lui-même, afin de pouvoir faire son chemin dans la société. Le Frontin des _Bourgeoises à la Mode_, aussi intrigant que son maître le chevalier, ancien valet lui aussi, est prêt à tout pour assurer sa "petite fortune". Sa compagne Lisette est d'ailleurs de la même espèce: elle ne

s'occupe des affaires de sa maîtresse que pour favoriser les siennes propres: "voilà comme les maîtresses deviennent soubrettes, et comme les soubrettes deviennent quelquefois maîtresses à leur tour" (I, 13).

Nous remarquons que pendant la période qui marque la fin du règne de Louis XIV, les auteurs comiques peignent les fluctuations sociales de l'époque, ce qui modifie la structure et le ton de leurs comédies. Le valet qui travaille en faveur des jeunes chez Molière, ne vise que son intérêt propre dans les comédies de Lesage (témoin le titre _Crispin rival de son maître_). Cette tendance est déjà visible dans les comédies de Regnard. Le Scapin de _La Sérénade_ annonce clairement son ambition:

> Ce n'est pas une petite affaire, pour un valet d'honneur, d'avoir à soutenir les intérêts d'un maître qui n'a point d'argent. On s'accoquine à servir ces gredins-là, ils querellent, ils rossent quelquefois; on a plus d'esprit qu'eux, on les fait vivre, il faut avoir la peine d'inventer mille fourberies, dont ils ne sont tout au plus que de moitié; et avec tout cela nous sommes les valets, et ils sont les maîtres. Cela n'est pas juste. Je prétends, à l'avenir, travailler pour mon compte; ceci fini, je veux devenir maître à mon tour (Sc. 12).

Hector, valet du _Joueur_, désire se faire laquais d'un fermier, car dit-il, c'est le plus sûr chemin du succès:

> Il n'est que ce métier pour brusquer la fortune;
> Et tel change de meuble et d'habit chaque lune,
> Qui, Jasmin autrefois, d'un drap du Sceau couvert,
> Bornait sa garde-robe à son justaucorps vert
> (I, 1).

Les valets du Distrait et du Légataire universel tiennent le même genre de propos. Au théâtre, comme dans la réalité reproduite par Dancourt et Lesage, les valets voient leur talent et leur ambition couronnés, souvent au prix de l'honnêteté. Dans Crispin rival de son maître de Lesage, le fourbe —encore indispensable à son maître dont il est l'intrigant, l'homme de main et le créancier— veut d'abord travailler à sa propre fortune. Il n'est "frippon honoraire" que pour rechercher une occasion de s'enrichir. Encore une fois, la finance est présentée comme le moyen le plus sûr et le plus rapide de parvenir à la richesse. De fait, il a l'occasion de s'y établir à la fin de la pièce. Le Frontin de Turcaret n'est pas moins las d'être valet; il évolue dans un monde d'intrigue, dont la victime est lui-même un ancien laquais enrichi malhonnêtement:

> J'admire le train de la vie humaine! Nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres: cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde (I, 12).

Grâce à son "génie supérieur . . . fait pour gouverner les esprits médiocres" (I, 9), c'est le valet qui tire le plus de profit de toutes ces intrigues; et avec Lisette, soubrette aussi ambitieuse que lui, et aussi dénuée de scrupules, il peut songer à devenir "homme de qualité": "Voilà le règne de M. Turcaret fini; le mien va commencer" (V, 18).

Il est un valet de Marivaux qui, lui aussi, a eu recours à la "fourberie" pour essayer de se faire une place au soleil. Le Trivelin de <u>La Fausse Suivante</u> de Marivaux, personnage complexe et éloquent, méprisant l'"état humiliant" (I, 7) de la condition de valet, proclame ses griefs contre la société qui ne reconnaît pas les vrais mérites et condamne les pauvres à la dégradation morale. Son sens de l'humour au sujet de son infortune, son mépris d'un bonheur chimérique, et l'éloquence de ses revendications en font un précurseur de Figaro. Trivelin a perdu toute illusion sur le monde, il a abandonné ses scrupules, incompatibles avec son état:

> Lélio. Coquin que tu es!
> Trivelin. C'est mon habit qui est un coquin; pour moi, je suis un brave homme, mais avec cet équipage-là, on a de la probité en pure perte; cela ne fait ni honneur ni profit (III, 2).

Les réparties de Trivelin confèrent ici un ton nouveau au rôle traditionnel du valet. Celui-ci, humilié par sa condition de subalterne, et bafoué par ses supérieurs par le rang (mais non par l'intelligence ou le mérite), jette sur le monde un regard ironique et désabusé.

Cependant, l'amertume et l'éloquence de Trivelin, annonçant les revendications de Figaro, n'excluent pas le caractère essentiellement comique du rôle du valet de

comédie. Le spectateur s'amuse de sa philosophie de la vie, de sa fierté qui va jusqu'à l'orgueil, de la culture dont il fait preuve à l'occasion, et qui est toujours teintée par son origine populaire. De même, la vitalité, l'audace, l'imagination, l'adresse de ces personnages fait d'eux des êtres sympathiques, dont la gaieté fait oublier l'absence de scrupules. Leurs tours les plus pendables (comme celui de Crispin dans Le Légataire universel de Regnard, par exemple) sont teintés par la fantaisie comique de la scène; le spectateur s'amuse de leur audace même. Tout est permis à ces valets, dont le mouvement endiablé emporte le spectateur dans un jeu, un tourbillon comique. Les situations cocasses ou burlesques, les coups de théâtre, l'audace verbale des fourbes, leur sens de la répartie, et leur succès final assuré font de ce type de valet un personnage destiné avant tout à faire rire.

Il est un dernier type de valet, fréquemment présent sur la scène de Molière et de ses contemporains: le valet témoin et dénonciateur des ridicules et des vices. Ce rôle est lié à la réalité —les domestiques, intimement mêlés à la vie de la maison, sont au courant de tout ce qui s'y passe— et à l'intention comique de l'auteur: leur esprit vif, leur éloquence, leurs réparties vigoureuses, en font des personnages hauts en couleur, pleins de verve et

de pittoresque.

Chez Molière, ce sont souvent les servantes qui témoignent d'un bon sens contrasté aux ridicules ou à l'aveuglement de leur maître. Ces maîtresses femmes, sincèrement fâchées de voir celui-ci négliger ses devoirs, ou s'opposer aux amours légitimes de ses enfants, expriment franchement leur indignation; la vigueur de leurs remarques, guidées par une honnêteté réelle, ne manque pas de leur attirer la colère du chef de famille: ainsi, le franc-parler de Nicole dans _Le Bourgeois Gentilhomme_ irrite M. Jourdain: "Taisez-vous, impertinente. Vous vous fourrez toujours dans la conversation" (III, 12). Les servantes de Molière sont souvent aidées par la maîtresse de maison, elle aussi indignée des folies de son mari. C'est le cas par exemple de Dorine, dans _Le Tartuffe_. Cependant, leur hardiesse n'a besoin d'aucun soutien: ainsi, la Toinette du _Malade imaginaire_, seule alliée des jeunes amoureux, fait du rire, de ses farces, et de la franchise de ses remarques sa seule arme contre la folie de son maître. Sa vigueur et sa gaieté, ainsi que la colère d'Argan, font de ces affrontements des scènes très comiques:

> Toinette. Quand un maître ne songe pas à ce qu'il fait, une servante bien sensée est en droit de le redresser. . .
> Il est de mon devoir de m'opposer aux choses qui vous peuvent déshonorer.

Argan (en colère, court après elle autour de sa chaise, son bâton à la main). Viens, viens que je t'apprenne à parler.
Toinette (courant, et se sauvant du côté de la chaise où n'est pas Argan). Je m'intéresse, comme je dois, à ne vous point laisser faire de folie.
Argan. Chienne!
Toinette. Non, je ne consentirai jamais à ce mariage.
Argan. Pendarde!
Toinette. Je ne veux point qu'elle épouse votre Thomas Diafoirus.
Argan. Carogne!
Toinette. Et elle m'obéira plutôt qu'à vous (I, 6).

Chez les servantes de Molière, le bon sens s'allie aux qualités de coeur, à la simplicité et à la franchise. Ce sont de braves filles dont la gaieté et la bonne humeur quelquefois malicieuse soulignent le ridicule des maîtres, tout en gardant le ton de la comédie.

Les soubrettes et les valets des successeurs de Molière critiquent eux aussi les vices et les ridicules de la société qui les entoure. Leur ton a cependant changé, et leur indignation fait place au cynisme, tandis que la franche gaieté des servantes de Molière cède le pas à l'esprit des soubrettes de ses successeurs. Remarquons cependant la Nérine du Joueur de Regnard, essayant de rompre les fiançailles de sa maîtresse avec Valère, dont elle méprise la passion pour le jeu. Elle recherche l'intérêt de sa maîtresse, plutôt que le sien propre, à l'opposé des autres soubrettes de Regnard, et de celles de

Dancourt, qui sont trop soucieuses de profiter des vices de leurs maîtres pour songer à s'en indigner. Ainsi Lisette, la soubrette du _Distrait_ de Regnard décrit les autres avec esprit, sans aucune illusion sur leur honnêteté; elle est pleinement consciente des vices des petits-maîtres qu'elle voit autour d'elle, ce qui lui fait rechercher pour sa maîtresse un mari volage et peu regardant, afin que celle-ci puisse elle aussi agir en coquette.

Notons que les critiques énoncées par les servantes de Molière visaient particulièrement les "vieux", les jeunes amoureux étant sympathiques par hypothèse, grâce à leur emploi dans la comédie. Les valets de Regnard, de Lesage et de Dancourt observent et commentent les vices de leur entourage dans son ensemble: la comédie s'éloigne de l'utilisation comique des emplois et des types de la Commedia dell'Arte pour refléter les moeurs de la société contemporaine. Chez Dancourt, Regnard et Lesage, jeunes et vieux font pareillement l'objet de la satire exprimée par les valets.

Les valets de Lesage, témoins de la rouerie de leurs maîtres, loin d'essayer de les en corriger, en tirent profit. Même Marine, la servante la plus honnête de la comédie _Turcaret_, consciente du jeu du chevalier qui exploite la baronne —qui elle-même tire profit du financier

Turcaret— se soucie moins de la malhonnêteté de ces procédés que de l'argent perdu par sa maîtresse: "je ne veux pas qu'on dise dans le monde que je suis infructueusement complice de la ruine d'un financier" (I, 8). Ce cynisme s'accompagne souvent de beaucoup de gaieté et d'esprit, si bien que la joyeuse immoralité des domestiques, jointe aux vices de leurs maîtres, gardent aux pièces de Dancourt, Regnard et Lesage le ton de la comédie.

Certaines pièces allient cependant à l'observation des vices de la haute société de l'époque un véritable message de morale et de raison. Le valet est ici encore un personnage privilégié par sa contribution à la comédie: les valets de Dufresny dénoncent la coquetterie des femmes, la malhonnêteté des hommes d'affaires, le vice caché dans les mariages —thèmes abondamment repris à l'époque—, et se placent du côté des amours sincères des jeunes; c'est le cas, par exemple, dans Le Double Veuvage, ou dans L'Esprit de Contradiction, où le jardinier, conseiller de M. Oronte, sait mieux que quiconque mener la femme de celui-ci:

> Lucas. Gn'y a que moi qui a assé d'entendement pour faire revirer l'esprit de vote fame; vous n'y entendé rien, vous.
>
> Oronte. Je conviens que tu as plus d'imagination que moi, et plus de bon sens que bien des Philosophes, qui n'en ont point (Sc. 1).

Nous avons remarqué ci-dessus le message moral transmis par l'Arlequin de L'Arlequin sauvage de Drevetière de Lisle.

Son jugement de la société française est loin d'être favorable:

> Arlequin. Je pense que vous êtes des fous qui croyez être sages, des ignorans qui croyez être habiles, des pauvres qui croyez être riches, et des esclaves qui croyez être libres. . . Vous êtes fous car vous cherchez avec beaucoup de soins une infinité de choses inutiles; vous êtes pauvres, parce que vous bornez vos biens dans l'argent, ou d'autres diableries, au lieu de jouīr simplement de la nature comme nous, qui ne voulons rien avoir, afin de jouīr plus librement de tout. Vous êtes esclaves de toutes vos possessions, que vous préférez à votre liberté et à vos freres, que vous feriez pendre s'ils vous avoient pris la plus petite partie de ce qui vous est inutile. Enfin vous êtes des ignorans, parce que vous faites consister votre sagesse à sçavoir les Loix, tandis que vous ne connoissez pas la raison, qui vous apprendroit à vous passer de Loix comme nous (II, 3).

Les valets de Marivaux, camarades de leurs maîtres, dont ils forment souvent un parallèle comique, sont généralement honnêtes, fins, et sensés: ils savent exprimer avec naturel et gaieté des vérités que les préjugés de leurs maîtres n'avaient pas soupçonnées. Quelquefois moqueurs, quoique sans se permettre d'insolences, car ils sont attachés à leur maître, les valets formulent des reproches ou des conseils dictés par leur bon sens et leur sensibilité. Observateurs clairvoyants, ils sont pleinement conscients des défauts et ridicules de leurs maîtres, comme le montrent

les portraits de ceux-ci, tracés avec esprit et sans aucune pitié par Frontin et Lisette dans Les Sincères, ou par Arlequin et Cléanthis dans L'Ile des Esclaves: la soubrette souligne la vanité, la coquetterie et la mesquinerie de sa maîtresse, qu'elle a eu tout loisir d'observer: "Nous autres esclaves, nous sommes doués contre nos maîtres d'une pénétration! . . Oh! Ce sont de pauvres gens pour nous" (Sc. 3).

Cette satire s'accompagne souvent cependant d'un but moral que Trivelin, le chef des esclaves de la pièce définit par le terme "cours d'humanité" (Sc. 2). Maîtres et valets doivent apprendre à se traiter, non suivant les normes d'une société hiérarchisée, mais selon les lois de la nature et du coeur, qui reconnaissent des droits à chaque être humain. Les esclaves, plus spontanés, au coeur moins endurci que leurs maîtres, leur donnent donc une leçon de sagesse et de générosité. Cléanthis résume ce message à la fin de la pièce:

> Fi, que cela est vilain, de n'avoir eu pour tout mérite que de l'or, de l'argent et des dignités! C'était bien la peine de faire tant les glorieux! Où en seriez-vous aujourd'hui, si nous n'avions pas d'autre mérite que cela pour vous? . . Il faut avoir le coeur bon, de la vertu et de la raison; voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre (Sc. 10).

Le valet Lépine de la comédie Le Legs, est également doué

de plus de raison et de sensibilité que son maître, et, à l'opposé des valets de Dancourt ou de Lesage, cherche à influencer celui-ci à suivre son inclination plutôt que ses intérêts financiers; son honnêteté apparaît dans sa conversation avec Hortense, dont l'union avec son maître serait financièrement avantageuse:

> Monsieur traite avec vous de sa ruine; vous ne l'aimez point, Madame; j'en ai connaissance, et ce mariage ne peut être que fatal; je me ferais un reproche d'y avoir part. Je parle en conscience. Si mon scrupule déplaît, qu'on me dise: va-t-en; qu'on me casse, je m'y soumets; ma probité me console (Sc. 14).

Il est d'ailleurs plein d'indulgence pour les sentiments plus mesquins de Lisette, suivante de la comtesse, qui s'intéresse surtout à ses propres "petits profits"; il les fait d'ailleurs comprendre à la comtesse, scandalisée par des soucis que sa condition et sa richesse lui font ignorer:

> Cette prudence ne vous rit pas, elle vous répugne; votre belle âme de comtesse s'en scandalise; mais tout le monde n'est pas comtesse; c'est une pensée de soubrette que je rapporte. Il faut excuser la servitude. Se fâche-t-on qu'une fourmi rampe? La médiocrité de l'état fait que les pensées sont médiocres. Lisette n'a point de bien, et c'est avec des petits sentiments qu'on en amasse (Sc. 21).

Les valets de Marivaux jouent un rôle spécial dans ses comédies, rôle absent chez ses prédécesseurs: plus naturels et plus spontanés que leur maître, ils annoncent et

précipitent l'évolution de celui-ci. Leur sensibilité et leur sincérité leur permettent de déceler les illusions et les préjugés de leur jeune maître. Les intrigues et les réparties des valets sont donc chargées d'une nouvelle valeur dramatique.

De plus, les valets de Marivaux, par leur diversité, leur vie intense, et leur bonne humeur, contribuent au naturel et à la gaieté de ses comédies.

Le valet apparaît donc comme un type important de la comédie classique, et destiné principalement à faire rire. C'est un personnage de convention, adapté à la fantaisie de la scène, et dont la fonction est d'assurer le mouvement comique des pièces. Sa seule présence provoque le rire, par son apparence physique, son langage, ses gestes, ses tours (et en particulier les lazzi des valets de la comédie italienne), par l'intrigue qu'il mène ou à laquelle il participe. Il accentue également le comique des autres, en faisant le portrait satirique de leurs vices et de leurs sottises, ou en offrant une image grossie de ceux-ci. Il procure des moments de détente à des pièces sérieuses, amuse par son mouvement lorsque l'élément visuel de l'intrigue est réduit.

L'intrigue au niveau des valets fournit un reflet comique de celle des maîtres, à laquelle elle ajoute à la

fois de la fraîcheur et de la profondeur. Marivaux en particulier a utilisé toutes les ressources de cette technique dramatique, en provoquant des situations inattendues par des effets de parallèles, d'oppositions (*Le Legs*) ou de chassés-croisés (*Le Jeu de l'Amour et du Hasard*).

Sur le plan dramatique, comme du point de vue comique, les valets de comédies sont donc des personnages indispensables. Les succès d'Arlequin ou de Scapin attestent leur popularité auprès du public de l'époque.

NOTES

1. Nous reprenons la classification utilisée par Jean Emelina dans son ouvrage _Les Valets et les Servantes dans le Théâtre de Molière_, Aix en Provence, Faculté des Lettres, 1958: valets fourbes, valets de bon sens, lourdauds.

2. Texte cité par Léon Chancerel, "Arlequin", _Jeux, Tréteaux et Personnages_, No. 11, (15 août 1931), p. 349.

3. _Lettres à Eugénie_, cité par Léon Chancerel, "Arlequin", _op. cit._, p. 352.

CHAPITRE II

NOUVEAU PUBLIC; NOUVEAU TON

Dès la fin du 17e siècle, et surtout au cours du 18e siècle, la moyenne et haute bourgeoisie était parvenue à occuper une place de plus en plus importante dans la société. L'Etat manquant d'argent, les titres de noblesse et les offices conférant automatiquement la noblesse de premier ou de second degré étaient vendus par le roi lui-même. Ainsi, grâce au prestige de la noblesse, et à l'attraction de plus en plus grande qu'elle exerçait sur la bourgeoisie, une noblesse de robe d'origine roturière s'était formée.[1]

D'autre part, vu la nécessité d'être riche pour acquérir des titres de noblesse, ou pour pouvoir "vivre noblement" à la hauteur de son rang, une aristocratie d'argent se développait, groupant les fermiers généraux et les financiers, la noblesse de robe et la haute bourgeoisie, à qui certains membres de l'ancienne noblesse ne dédaignaient pas de marier leur fille afin de "fumer leurs terres", selon l'expression de l'époque. Les financiers, d'ailleurs, n'étaient plus les "Turcaret" du début du siècle: ils se mêlaient à la vie mondaine de la haute noblesse et allaient même jusqu'à recevoir chez eux les gens de cour. Malgré l'esprit de caste de l'ancienne aristocratie cherchant à

préserver le prestige du "sang noble", le monde des salons parisiens s'était cependant transformé depuis le début du siècle: "Les salons de l'aristocratie d'argent groupent, tout à la fois, des nobles d'esprit libre et des écrivains illustres, les 'philosophes' dont les idées vont exercer, au XVIIIe siècle, une si grande influence sur toute la société française. Par ses moeurs, par ses idées, une partie de la haute noblesse parisienne commence à se 'déclasser' précisément à l'époque où la hiérarchie sociale semble plus stricte et plus rigide qu'elle ne l'a jamais été."[2]

Ces salons fixent les normes de la bienséance, ce qui résulte en une uniformité de manières et de ton que Grimm déplore, et qu'il compare à la liberté individuelle de l'ancien peuple grec et des Anglais:

> On ne connaissait pas la contrainte dans les sociétés, on osait être soi, et on ne s'efforçait point de ressembler aux autres et d'être comme tout le monde, suivant la loi de bienséance que nous avons établie. C'est cette loi et la dissipation devenue générale qui sont cause que nous n'avons plus de moeurs ni de caractère parmi nous. Qu'on entre dans un cercle de quinze personnes, qu'on y reste trois heures de suite, à peine pourra-t-on distinguer le sôt d'avec l'homme d'esprit. Tout le monde a à peu près les mêmes propos, parle le même jargon; tout le monde se ressemble, c'est-à-dire que nous ne ressemblons proprement à rien. . . Ajoutez que tous les états sont confondus dans la société; que le seigneur, le magistrat, le financier, l'homme de lettres, l'artiste, sont traités de la même manière, qu'il ne reste donc proprement d'état dans un pays comme celui-ci que l'état d'homme du monde, et

> par conséquent d'autre ridicule que celui de petit maître.[3]

Auteurs et spectateurs appartiennent à cette tranche de la société, qui est donc reflétée dans les comédies de l'époque. D'autre part, l'origine roturière récente d'une grande partie de cette nouvelle aristocratie ne permet pas une satire acerbe des ridicules des bourgeois et des parvenus. Les auteurs comiques se rebattent donc sur les modes, caprices, ou manies des membres de cette société de salon. Les ridicules bourgeois, matière comique traditionnelle, sont délaissés, afin de ménager les susceptibilités: le Dictionnaire dramatique de Chamfort mentionne ce changement dans le ton de la satire: "Pourquoi la plûpart des Auteurs actuels font-ils moins rire que Molière et Regnard? C'est que leurs Personnages, même les plus plaisants, conservent une teinture de dignité."[4] D'autre part, les exigences du bon ton interdisent le tableau des moeurs bourgeoises: "Le Comique Noble peint les moeurs des Grands; et celles-ci diffèrent des moeurs du Peuple et de la Bourgeoisie, moins par le fonds que par la forme. Les vices des Grands sont moins grossiers; leurs ridicules moins choquans; ils sont même, pour la plûpart, si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent, pour ainsi dire, dans le caractère de l'homme aimable."[5] C'est d'ailleurs à cette nouvelle tendance des auteurs comiques que Palissot

attribue la responsabilité du déclin de la comédie. Dans le "Discours Préliminaire" à sa comédie Les Tuteurs (1754), il reproche au désir d'anoblir le ton de la comédie d'avoir tué le vrai comique, qui ne peut naître que de la peinture du milieu bourgeois: les vices du grand monde, dit-il, sont masqués par la politesse, l'éducation, l'esprit, et ne peuvent donc provoquer une gaieté franche: on sourit, plus qu'on ne rit aux comédies à la mode. Il conclut: "C'est donc . . . à cette affectation d'annoblir le genre, que j'attribuerais, sans balancer, une partie de ses pertes. Ce prétendu ton de la bonne compagnie . . . me parait le coup le plus mortel que l'on ait pû porter à la comédie."[6]

Les valets, dénonciateurs traditionnels des vices et des ridicules dont ils sont témoins, font encore des portraits, mais ceux-ci se limitent à la peinture subtile des originaux du beau monde. D'ailleurs, le bon ton n'admet pas la bassesse des valets, dignes seulement du comique de "farce"; leurs "froides plaisanteries" (selon l'expression du marquis d'Argenson) n'ajoutent rien au comique de la pièce, qui doit venir "des principaux personnages, et non des valets."[7] De nombreux auteurs, commentateurs, et critiques littéraires de l'époque recommandent aux jeunes dramaturges d'éviter d'avoir recours aux valets pour mener l'intrigue de leurs comédies: les intrigues de ces derniers

sont une offense permanente contre la vraisemblance et le bon ton; citons par exemple Grimm, qui écrit à propos du Mariage interrompu (1769) de Cailhava: "Ce genre de pièce à intrigue où tout roule sur la manigance d'un fripon de valet et sur la duperie des maîtres dont la bêtise est ordinairement hors de toute vraisemblance, ce genre, dis-je, est détestable. Il était bon chez les anciens, il est absurde chez les modernes."[8] Les scènes de valets sont donc à supprimer, car elles ne correspondent pas à la réalité sociale. Grimm écrit également à propos d'une autre pièce de Cailhava, Le Tuteur dupé, ou la Maison à deux portes (1765):

> Notre goût est si éloigné de ce genre, et ce genre est si éloigné de la bonne comédie! Il pouvait être bon et vrai dans le siècle de Plaute, dont M. Cailhava a emprunté son sujet. Les esclaves étaient alors réellement les chefs et les machinistes de toutes les intrigues; mais aujourd'hui que l'invention du papier, de l'encre et de la cire d'Espagne réduit les valets au rôle de simples commissionnaires dans la plupart des intrigues amoureuses, et qu'il est rare qu'un valet soit l'arbitre des résolutions importantes et des révolutions domestiques, il n'y a plus ni goût ni vérité à lui faire jouer ce rôle dans nos comédies. . . Ce genre ne peut donc avoir ni vérité ni but moral; il ne représente ni les moeurs, ni les conditions, ni le cours véritable et naturel des événements.[9]

Diderot utilise également cet argument dans ses "Entretiens sur le Fils naturel": les honnêtes gens, dit-il, ne mêlent pas leurs valets à leurs affaires, et donc "si un valet

parle sur la scène comme dans la société, il est maussade: s'il parle autrement, il est faux."[10]

Mais l'objection principale à la présence des valets sur scène, et aux intrigues menées par leurs soins, est dictée par la conception que les auteurs et leur public se font maintenant de la "haute" comédie: celle-ci doit refléter la réalité et corriger les vices, et donc doit bannir de la scène tout comique bas, grossier ou vulgaire. Les valets et le genre de comique qu'ils font naître sont du domaine de la farce et du "bas comique", genre très éloigné de la "haute" comédie selon les critères de l'époque. Leur verve trop franche choque les bienséances, leur ton et leur allure comiques trop appuyés paraissent indécents et bas. Destouches, dès 1732, dans sa préface au Glorieux, félicite le public sur "le goût qu'il fait toujours éclater pour les Ouvrages qui ne tendent qu'à épurer la scene, qu'à la purger de ces frivoles saillies, de ces débauches d'esprit, de ces faux brillants, de ces sales équivoques, de ces fades jeux de mots, de ces moeurs basses et vicieuses, dont elle a été souvent infectée; et qu'à la rendre digne de l'estime et de la présence des honnêtes gens."[11] La Chaussée professe la même opinion, reprise d'ailleurs fréquemment à l'époque. Fontenelle, louant l'oeuvre de Destouches dans un discours à l'Académie

Française à l'occasion de la réception du dramaturge, remarque particulièrement que celui-ci n'a pas cherché "à exciter bassement un rire immodéré dans une multitude grossière", mais a au contraire recherché un comique plus élevé, plus "fin" et plus "noble".[12] Selon ces normes, le comique né des facéties et des plaisanteries des valets est réservé au parterre, aux petits bourgeois. Le rire n'est pas noble, et il n'y a que la "populace" (selon le mot du marquis d'Argenson) qui puisse s'amuser des "obscénités" des valets. Citons par exemple le Dictionnaire dramatique de Chamfort, qui déclare à propos des "scènes de valets":

> Les plaisanteries d'un valet, et son avidité pour l'argent, sont très grossieres. On n'a que trop long-tems avili la Comédie par ce bas Comique, qui n'est point du tout Comique. Les Scènes de Valets et de Soubrettes ne sont bonnes, que quand elles sont absolument nécessaires à l'intérêt de la Pièce, et quand elles renouent l'intrigue: elles sont insipides dès qu'on ne les introduit que pour remplir le vuide de la Scène; et cette insipidité, jointe à la bassesse des discours, deshonorent un Théâtre fait pour amuser, et pour instruire les honnêtes gens. Ces Scènes, où les Valets font l'amour, à l'imitation de leurs Maîtres, sont enfin proscrites du Théâtre avec beaucoup de raison. Ce n'est qu'une Parodie basse et dégoûtante des premiers Personnages.[13]

C'est selon ces critères que l'on juge les comédies de la tradition issue de Plaute, de la Commedia dell'Arte et de Molière: celui-ci est d'ailleurs souvent jugé de mauvais goût, et, si l'on admire Le Misanthrope et Le Tartuffe, l'on considère la verve comique de beaucoup de ses pièces

comme vulgaire. D'autre part, ses valets et ses servantes détournent l'attention des maîtres, compliquent l'action, et font des plaisanteries basses et grossières. Voltaire écrit en 1739 que le Théâtre Français est désert quand on joue les comédies de Molière, et, en 1746, au nom des Gentilshommes de la Chambre, le duc d'Aumont interdit la représentation de ses comédies, car, paraît-il, elles sont délaissées par le public. Bachaumont commente, dans ses Mémoires, la reprise d'une de ces comédies (en 1764): "Hier les Comédiens Ordinaires du Roi ont remis à leur théâtre Le Malade imaginaire, comédie en trois actes et en prose. On y a joint tous les agréments. Notre scrupuleuse exactitude sur les bienséances ne nous a pas permis de rire autant à cette pièce qu'on le faisait au temps de Molière."[14] Bien que l'on considère encore Molière comme le modèle à suivre, et qu'on ne nie pas son génie, certains aspects de son oeuvre comique sont jugés mal adaptés au bon ton de l'époque. Le marquis d'Argenson, se faisant l'écho de Destouches, de La Chaussée, et de beaucoup de ses contemporains, déclare à ce propos que bien que Molière soit indéniablement "le parfait modele", les effets comiques qu'il tire de ses valets et ses servantes sont déplacés au 18e siècle. Le marquis termine par ces mots: "Nous sommes guays, mais nous écoutons peu les bouffons de profession,

et nous faisons taire nos valets."[15] Regnard, Dufresny, et les autres auteurs héritiers de la tradition de Molière partagent cette défaveur, qui souleva d'ailleurs de nombreuses controverses à l'époque. Cailhava de l'Estendoux, Palissot, Grimm, Fréron, par exemple, regrettent la disparition du "vrai" comique et s'indignent du préjugé de leurs contemporains contre les grands auteurs du passé; citons par exemple Fréron, qui dans <u>L'Année littéraire</u> de 1754 critique "les gens de Lettres à Paris qui ne peuvent prendre sur eux d'estimer Molière et Regnard; qui trouvent bien plus de génie, de morale et de philosophie dans les Comédies modernes, et qui même ont dit avec dédain, à l'occasion de ce Discours de M. <u>Palissot</u>, que ce jeune Auteur vouloit nous faire retourner à <u>l'enfance du Théâtre</u>, <u>Molière et Regnard DES ENFANS</u>!"[16] Ce même Palissot, dont parle ici Fréron, mentionne avec ironie dans sa pièce <u>Le Cercle, ou les Originaux</u> (1755) que "Molière ennuie, . . il faut toujours rire avec lui" (Sc. 2). Saurin dans <u>Les Moeurs du temps</u> (1760) condamne la mode de l'époque par l'intermédiaire de son héros Dorante: "Du bon, du vrai comique, la mode en est passée. Le rire est devenu bourgeois. On raille, on persifle; mais on ne rit point" (Sc. 5). Rochon de Chabannes, dans sa pièce <u>Les Valets maîtres de la maison</u> (1768), défend également le comique traditionnel, la gaieté des valets, le charme et la verve de leurs répliques, et il

critique l'affectation de ses contemporains qui jugent les comédies du grand Molière selon leur conception du "bon ton" et du "mauvais ton". Il s'adresse au spectateur en ces termes dans sa préface:

> Eh! n'y a-t-il que votre ton, Messieurs? Un Auteur qui fait parler des Bourgeois, des Fermiers, des Valets doit-il les faire parler comme vous? Ne doit-il pas conserver la nuance de chaque état; mais, me direz-vous, laissez-là toute cette vieille Comédie et ne mettez que nous sur la Scène. —Eh quoi! pensez-vous faire à vous seuls la Nation. Ah! je vous demande grâce pour elle; laissez-nous donc peindre tous les états, tous les ridicules, tous les vices, avec l'expression et la couleur propres à chaque Personnage.[17]

Les valets, même s'ils sont nécessaires à l'action, sont considérés comme vulgaires et bas de par leur condition même. Ils sont donc absents ou ont un rôle limité dans les comédies qui affichent ce ton noble et de bonne compagnie.

Cette évolution de la conception qu'auteurs et public se font du comique influe sur l'histoire des théâtres eux-mêmes: le Théâtre Français cherche à s'accorder le monopole du genre moral, sérieux, attendrissant, plutôt que vraiment comique. Dans l'impossibilité de concurrencer les comédiens italiens ou ceux de la Foire dans le domaine du rire et du spectacle comique, il affiche, vers le milieu du siècle, un mépris souverain envers ces "farces". Une hiérarchie très stricte des théâtres et des genres maintient la Comédie

Française au sommet de l'échelle comique. Gustave Attinger note cette évolution:

> . . . en face de la vogue facile des spectacles gais et irréguliers de la Foire, la Comédie-Française, incapable de lutter sur le terrain de la bouffonnerie, désireuse à bon droit de s'assurer une gloire moins périssable, va donner de plus en plus dans la comédie noble. Il en résulte une brouille fâcheuse entre le comique pur de la farce et celui de la haute comédie littéraire, dont Molière avait merveilleusement réalisé la synthèse. Ainsi coupée du "bas comique" qu'elle laissait aux folles "rhapsodies des forains", la Comédie-Française prétendra au monopole de la forme et de la pensée; elle opposera le vers à la prose coupée de vaudevilles, et, au divertissement d'intrigues folles, l'étude plus nourrissante des caractères. En bref, elle subordonnera de plus en plus le rire à l'instruction et à la morale.[18]

Il suffit de lire les préfaces de Destouches, de La Chaussée, de Piron, et de leurs contemporains pour constater que leur but n'est plus de faire rire, mais de décrier les vices, donner des exemples de vertu, et attendrir. Destouches va même jusqu'à affirmer dans sa Préface au _Glorieux_ (1732) que la comédie qui ne cherche qu'à faire rire est un "ouvrage imparfait, et même dangereux"[19], car ce qui est plaisant n'est pas toujours vertueux. Collé note d'ailleurs le succès de ce genre dans son _Journal historique_, où il reproche à La Chaussée et à ses contemporains d'avoir chassé le vrai comique de la scène: La Chaussée a, dit Collé, "donné, pour ainsi dire, le ton à son siècle"[20], il est " une des causes que nous n'avons

plus de gaieté sur nos théâtres."[21] Reconnaissant le succès de ces comédies sérieuses et larmoyantes, Collé continue: "Ce genre méprisable a porté un si grand coup à la gaieté et au véritable comique, que l'on s'est accoutumé actuellement à trouver tout bas et polisson; et que l'on confond inhumainement la bonne plaisanterie et les choses gaies avec la bassesse et les tréteaux: il a habitué le peuple à ne plus rire. Le moindre et le plus plat bourgeois veut à présent de la noblesse en tout, et une décence pédante, qui est la plus grande ennemie de la gaieté."[22] La comédie de Saint-Foix, La Colonie, par exemple, qui suivait les traditions de l'ancien comique, ne fut jouée qu'une fois au Théâtre Français (en 1749), et fut abondamment critiquée.

Devant ce prestige du sérieux et du genre "noble", le raidissement de la Comédie Française qui se réserve le "haut comique", et les succès de ce théâtre, surtout après 1750, grâce au talent de ses acteurs (Mlle Clairon, Le Kain, Préville, Brizard, Molé)[23], le Théâtre Italien éprouve de sérieuses difficultés. Son répertoire s'éloigne de plus en plus de l'ancienne tradition italienne, pour s'essayer aux comédies sérieuses à la mode, mais surtout pour se consacrer de plus en plus aux effets visuels créés par les ballets, les machines, et les feux d'artifice.

Les parodies des comédies représentées à l'Opéra ou au Théâtre Français, inspirées par les rivalités entre ces théâtres et les Italiens, ont un succès d'actualité. Enfin, grâce à Carlin, qui débute en 1741, les Arlequinades regagnent un certain succès, mais les autres membres de la troupe si fameuse du temps de Riccoboni sont soit morts, soit en retraite, et le spectacle dépend maintenant d'un seul acteur. L'ancien jeu des comédiens italiens est maintenant bien loin. Saint-Foix, qui présente en 1748 sa comédie _Les Parfaits Amants, ou les Métamorphoses_, écrit dans sa préface: "Je traçai ce Canevas où mon idée a été uniquement d'amener des Scenes plaisantes et des lazzis entre les Acteurs Comiques, avec des Danses, du Chant, des Machines, enfin beaucoup de Spectacle."[24] Il résume ainsi ce qu'est devenu le jeu des Italiens. Les recettes de ce théâtre sont d'ailleurs inférieures à celles de la Comédie Française entre 1740 et 1760, nous apprend Claude Alasseur dans son étude de la Comédie Française. Xavier de Courville, notant également ce déclin, cite le marquis d'Argenson: "On ne veut plus d'Arlequin ni de Scaramouche, dira en 1756 l'auteur des Notices de l'Arsenal, pour qui la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, quand elle ne chante pas, n'est plus bonne alors qu'à jouer les 'comédies françaises rebutées à la troupe royale', et à les jouer 'comme troupe de province qui joue mal et qui n'y gagne rien.'"[25]

En 1762, le Théâtre Italien fusionne avec l'Opéra Comique, recherchant le succès dans la comédie mêlée de musique.

La vogue du sérieux eut donc pour effet de chasser le comique pur du Théâtre Français pour le laisser à la Foire, et aux parades des théâtres privés. La Chaussée résume cette tendance dans son Prologue à La Fausse Antipathie (1733); il fait dire à "L'Homme Sensé":

> Le vrai, le naturel ont des charmes pour moi.
> Renvoyez aux Forains ces folles rapsodies,
> Que l'on veut bien nommer du nom de comédies,
> Qu'on ne voit qu'une fois, que jamais on ne lit,
> Où l'esprit et le coeur ne font aucun profit.[26]

Cette conception du comique provoque un changement du ton des comédies de moeurs que l'on présente toujours, malgré le petit nombre d'auteurs de talent après Marivaux. La peinture du monde des salons offrant moins de possibilités comiques que la bourgeoisie satirisée dans les anciennes comédies (comme celles de Dancourt, par exemple), beaucoup d'auteurs ont la sensation que toute la gamme des sujets a été épuisée. Palissot, Destouches, par exemple, pensent que Molière a déjà tout traité. Grimm explique d'ailleurs ce phénomène (parlant des "romans domestiques" dont la littérature française de l'époque est dépourvue): "Quand on réfléchit un peu, on trouve que s'ils n'ont point de tableaux dans le genre, ce n'est pas faute de peintre, c'est faute d'originaux. Quand on peint nos petits-maîtres et

nos petites-maîtresses, on a à peu près épuisé la matière."[27]

Les comédies de moeurs de l'époque font donc le portrait des ridicules à la mode. Les valets, lorsqu'ils sont présents, se contentent de faire le portrait de ces ridicules, sur un ton de satire légère. Dans <u>La Coquette Fixée</u> de Voisenon (1746), par exemple, Lisette, suivante de la comtesse fait le résumé des activités et des soucis d'une coquette, qu'elle a tout loisir d'observer. Mais ce portrait n'est pas exploité et reste en quelque sorte extérieur à l'intrigue elle-même. Dans <u>Le Méchant</u> de Gresset (1747), dont on a dit que l'auteur avait pris pour modèle la société qui se réunissait chez Mme de Forcalquier, les valets qui, eux, sont sincères et naturels, se bornent à critiquer le faux esprit de Cléon et la noirceur d'âme qu'il cache sous son apparence brillante. Dans <u>Les Valets maîtres</u> de Boissy (1748), les domestiques, profitant de l'absence de leurs maîtres, organisent une imitation "impromptue" de ceux-ci, et, tout en s'amusant et en faisant bonne chère, offrent aux spectateurs un portrait satirique des personnes dont ils singent les manières. Rochon de Chabannes reprend d'ailleurs le même procédé dans <u>Les Valets maîtres de la maison</u> (1768). Dans <u>Les Moeurs du Temps</u> (1760), de Saurin, le rôle des valets se réduit

également au portrait satirique de quelques ridicules du beau monde. Dans Le Cercle, ou les Originaux (1755) de Palissot, le valet Frontin est réduit au rôle de laquais qui introduit les "originaux" qui défilent sur scène, tandis que dans Le Cercle, ou la Soirée à la Mode (1764) de Poinsinet, Lisette résume le rôle réservé aux domestiques dans ces comédies qui se bornent à présenter des ridicules superficiels et éphémères, condamnés à disparaître avec une mode passagère: "nous autres domestiques, dont le ridicule devoir est d'écouter sans cesse et de ne parler jamais, nous avons tant de pénétration à découvrir les défauts de nos maîtres, tant de plaisir à les divulguer! Tenez, cela nous console, nous soulage, et il semble que cette médisance, qui dans le fond est bien innocente, allège de temps en temps le poids de l'obéissance, et rapproche l'intervalle qui les sépare d'avec nous" (Sc. 1). Ces portraits comiques sont donc devenus une petite "médisance"; les valets prennent le ton de leur maître et, à leur image, substituent l'esprit à la verve comique. D'autre part, le rôle du valet dans ces comédies est souvent insignifiant, comme nous l'avons vu: Lisette souligne la distance qui sépare maîtres et valets. L'intrigue est généralement limitée, tout se passe entre gens du beau monde, qui se livrent à des jeux de société, où ils ont l'initiative et où ils

agissent sans l'aide de valets: songeons par exemple à <u>Narcisse, ou l'Amant de lui-même</u> (1752) de Rousseau (où c'est une des héroïnes elle-même qui décide de jouer un tour à son frère pour le corriger de son défaut), ou aux comédies déjà mentionnées. L'ancienne structure opposant les vieux autoritaires et ridicules aux jeunes amoureux est absente de ces pièces, où tout se passe entre des personnages assez jeunes: l'autorité paternelle n'a ici aucun rôle, ce qui supprime du même coup la présence, et surtout l'action des valets. Nombre de ces comédies sont d'ailleurs des "revues" des types mondains de l'époque, et n'ont pas d'intrigue proprement dite.

Lisette, femme de chambre de la jeune personne qui reçoit dans le salon du <u>Cercle, ou la Soirée à la Mode</u> (1764) de Poinsinet, résume en ces termes la vie de sa maîtresse et de la plupart des membres de cette société: "Notre conduite est le résultat des sentimens de la société qui nous environne; et, jeunes encore, aimables et riches, nous travaillons moins à jouir de la vie qu'à nous étourdir sur notre propre existence" (Sc. 1).

La grande vogue dans les théâtres officiels est cependant à la comédie sérieuse, et bien souvent larmoyante. Destouches, La Chaussée, Voltaire, Mme de Graffigny, Diderot, et nombre de leurs contemporains considèrent le

théâtre comme un moyen "de corriger les moeurs, de tomber sur le ridicule, de décrier le vice, et de mettre la vertu dans un si beau jour, qu'elle s'attire l'estime et la vénération publique."[28] Cette ambition n'a rien de nouveau, car, depuis Horace, le théâtre se propose de corriger les moeurs. On connaît la devise de l'ancien Théâtre Italien du 17e siècle, attribuée à Santeuil, *Castigat ridendo mores*. Cependant, à un siècle de distance, les rires ont disparu. Les valets, comme meneurs de jeu et personnages comiques, également.

NOTES

1. Voir à ce propos les ouvrages de Albert Soboul, La Société française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle; Structures sociales, cultures et modes de vie, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1969, pp. 117-118, et de Henri Sée, La France économique et sociale au XVIIIe siècle, Paris, Colin, 1933, pp. 71-74.

2. Henri Sée, op. cit., p. 83.

3. Grimm, Correspondance littéraire, éd. par Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1877, II, (Août 1753), p. 268.

4. Chamfort, Dictionnaire dramatique, Slatkine Reprints, Genève, 1967, (réimpression de l'éd. de Paris, 1776), III, "Rire théâtral", p. 58.

5. Chamfort, op. cit., I, "Comique", p. 278.

6. Palissot, "Discours préliminaire" à la comédie Les Tuteurs, Oeuvres de M. Palissot, Liège, Plomteux, 1777, I, p. 82.

7. d'Argenson, "Notices sur les oeuvres de théâtre", pub. par H. Lagrave, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Genève, Droz, 1966, v. 43, p. 677.

8. Grimm, Correspondance littéraire, (15 avril 1769), cité par Edna C. Fredrick, The Plot and its Construction in 18th Century Criticism of French Comedy, Bryn Mawr, 1934, p. 98.

9. Grimm, op. cit., VI, (1 oct. 1765), p. 385.

10. Diderot, "Entretiens sur le Fils naturel", Oeuvres esthétiques, éd. par Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 139.

11. Destouches, Le Glorieux, Oeuvres de Monsieur Destouches, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Merkus, 1772, II, p. 4.

12. Cité par Félix Gaiffe, Le Drame en France au XVIIIe

siècle, Paris, Colin, 1910, p. 30.

13. Chamfort, op. cit., III, p. 117.

14. Cité par Félix Gaiffe, Le Rire et la Scène française, Paris, Boivin, 1931, p. 138. Celui-ci mentionne également la reprise de L'Avare entre 1764 et 1772, qui ne sut cependant attirer le public, car celui-ci jugeait la pièce révoltante.

15. d'Argenson, op. cit., p. 695.

16. Fréron, L'Année littéraire, Slatkine Reprints, Genève, 1966, tome I, vol. 7, (18 déc. 1754), pp. 283-284.

17. Rochon de Chabannes, Préface des Valets maîtres de la maison, Bibliothèque des Théâtres, tome XLII, p. vi.

18. Gustave Attinger, L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre français, Paris, Librairie Théâtrale, 1950, p. 281.

19. Destouches, Préface au Glorieux, op. cit., pp. 3-4.

20. Collé, Journal historique, Paris, Didot, 1868, I, (1749), p. 53.

21. Collé, op. cit., (1754), p. 408.

22. Ibid.

23. Voir à ce propos les ouvrages de Robert Niklaus, The Eighteenth Century; 1715-1789, London, Ernest Benn Limited, New York, Barnes and Nobles Inc., 1970, pp. 286 sqq., et de Claude Alasseur, La Comédie Française au 18e siècle; étude économique, Paris, Mouton, 1967.

24. Saint-Foix, Oeuvres de Théâtre, Paris, Charpentier, 1763, III, p. 105.

25. Xavier de Courville, Luigi Riccoboni, dit Lélio; un Apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle, III, Paris, Librairie Théâtrale, 1958, p. 106.

26. La Chaussée, Oeuvres, Paris, Prault, 1762, I, Prologue à La Fausse Antipathie.

27. Grimm, _op. cit._, (1 août 1753), pp. 267-268.

28. Destouches, Préface du _Glorieux_, _op. cit._, p. 4.

CHAPITRE III

LA FONCTION DU VALET DANS UN THEATRE PHILOSOPHIQUE ET MORAL

Dans les comédies sérieuses et larmoyantes de l'époque, le but premier des auteurs est d'instruire, et c'est en seconde place seulement que vient l'intention d'amuser. Nous avons déjà mentionné la conception que Destouches se fait de la comédie; il n'est pas de dramaturge sérieux de l'époque qui, à son exemple, n'insiste sur l'effet didactique de sa comédie. Cette intention apparaît avec plus ou moins de netteté; elle est évidente chez celui que Collé surnommait "Le Révérend Père" La Chaussée; elle est présente dans les comédies de Gresset, qui peint un noir tableau de son "Méchant"; elle dirige le choix de sujets et de personnages chez des auteurs comme Mme de Graffigny, Voltaire, Moissy, de La Noue, et même Saint-Foix, ainsi que Diderot, et, plus tard, ses successeurs du drame.

On note déjà ce souci d'éduquer, auquel s'ajoute celui de toucher, dans la comédie de Piron, _L'Ecole des Pères, ou les Fils ingrats_, représentée au Théâtre Français en 1728; Piron définit sa pièce dans sa Préface par ces mots: "un Poëme, où triomphe la tendre Générosité."[1]

Destouches cherche également à corriger et à instruire dans ses comédies, et c'est ce but qui, dit-il, doit déterminer le sujet, le ton et le choix des personnages. Il résulte de cette intention un nouveau genre de comédies: chez Destouches, le "haut comique" doit consister d'"une pure et saine morale, modérément assaisonnée de bonnes plaisanteries, ou de quelques traits délicatement caustiques. . . Qui sait . . . s'il n'est pas permis, pour l'avantage du Public, d'imiter quelquefois le grand Corneille, en peignant les hommes, non tels qu'ils sont, mais tels qu'ils doivent être?"[2] Cette intention, présente chez Destouches et Piron, se systématise avec La Chaussée et ses imitateurs, dont le "comique larmoyant" ne cherche plus à faire rire des ridicules des hommes, mais à indigner le spectateur contre le vice et à l'attendrir devant le spectacle de la vertu. Le <u>Dictionnaire dramatique</u> définit ainsi le "comique larmoyant", après avoir constaté que le public a "paru adopter ce genre: . . Le Poëte s'y propose moins de faire rire que d'intéresser; moins de combattre nos ridicules que nos vices; et de représenter plutôt des modèles de vertu, que des caractères Comiques. . . On doit aussi se proposer une vertu, qui forme le noeud de l'action, et le principe de l'intérêt. Il faut la représenter persécutée, malheureuse, toujours agissante, toujours ferme; enfin

triomphante et couronnée."[3]

Gustave Lanson retrace l'évolution de la comédie vers le genre larmoyant qu'il définit ainsi: "La comédie larmoyante est un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie, qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou tout près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe."[4] Le théâtre devient une chaire laïque, d'où on cherche à toucher la sensibilité du public pour en corriger les vices et l'exhorter à la vertu. Mercier, Beaumarchais, Diderot défendent eux aussi les mérites de la comédie sérieuse et larmoyante, que Diderot va orienter vers le drame. Ces dramaturges rejettent la gaieté et le rire en faveur de l'"intérêt", de l'attendrissement, et des larmes, qui touchent la nature vertueuse de chacun, le réconcilient avec "l'espèce humaine", selon l'expression de Diderot, et l'aident à se réformer et à respecter ses devoirs. Beaumarchais dénonce les dangers du genre gai, qui flatte les défauts des hommes, car, dit-il, "à la honte de la morale, le spectateur se surprend trop souvent à s'intéresser pour le fripon contre l'honnête homme, parce que celui-ci est toujours le moins plaisant des deux."[5]

Au contraire, le genre "honnête et sérieux" fait

vibrer la corde vertueuse et sensible de l'homme, et, par un spectacle "touchant, puisé dans nos moeurs", il éveille en lui "une émotion charmante qui fait tomber des yeux des larmes abondantes et faciles, qui se mêlent aux traces du sourire et peignent sur le visage l'attendrissement et la joie. Un conflit si touchant n'est-il pas le plus beau triomphe de l'art, et l'état le plus doux pour l'âme sensible qui l'éprouve? . . Le tableau du malheur d'un honnête homme frappe au coeur, l'ouvre doucement, s'en empare, et le force bientôt à s'examiner soi-même."[6]

Malgré les critiques d'hommes tels que Fréron, ou Collé, le genre plaît, fait répandre au public des larmes délicieuses. Les comédies sérieuses exaltent la vertu, partant du principe que tout homme possède une nature honnête et bonne, et que le seul spectacle de cette même vertu peut convertir l'individu le plus enraciné dans la débauche et le vice. Les moyens employés par les auteurs dramatiques sont adaptés à cette nouvelle orientation. Diderot écrit: "Je le répète donc: l'honnête, l'honnête. Il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos ris. . . l'impression est reçue; elle demeure en nous, malgré nous; et le méchant sort de sa loge, moins disposé à faire le mal, que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur."[7] La même idée est

reprise par Grimm: "Les hommes sont tous amis au sortir du spectacle. Ils ont haï le vice, aimé la vertu, pleuré de concert, développé les uns à côté des autres ce qu'il y a de bon et de juste dans le coeur humain. Ils se sont trouvés bien meilleurs qu'ils ne croyaient; ils s'embrasseraient volontiers . . . on ne sort point d'un sermon aussi heureusement disposé."[8] Ces théoriciens et auteurs dramatiques confondent donc le plus souvent sensibilité et vertu, émotion et valeur morale. Il en résulte la perte du comique et une tendance à la sensiblerie dans bon nombre des comédies à succès de l'époque qui nous occupe. Les dramaturges s'attachent à faire pleurer sur les malheurs et les souffrances de héros vertueux et persécutés, mais dont la valeur apparaît éclatante au dénouement, suivant l'axiome que la vertu apporte nécessairement non seulement la paix intérieure, mais aussi le bonheur; cette conviction optimiste explique les fréquents coups de théâtre du dénouement, comme par exemple dans _Le Glorieux_ de Destouches, _La Gouvernante_ de La Chaussée, _Cénie_ de Mme de Graffigny, _Paméla_, _Le Préjugé à la Mode_, _L'Ecole des Amis_, _L'Ecole des Mères_ de La Chaussée, _Nanine_, _L'Ecossaise_ de Voltaire, _Le Fils naturel_ et _Le Père de Famille_ de Diderot, et bien d'autres.

Il est évident que pour prêcher une morale de cette

sorte, le rire et la gaieté sont exclus. Car, comme le dit justement Lanson: "C'est une nécessité que celui qui enseigne la vertu ne soit pas trop plaisant. S'il égayait trop, il instruirait moins, et s'il était bouffon, il avilirait la vertu qu'il prêche."[9] Les valets traditionnels, personnages fourbes, meneurs d'intrigues et de complots, intéressés et parfois cyniques, et toujours franchement gais, sont bannis de ce genre sérieux. Leurs intrigues et leurs "froides plaisanteries", selon le mot du marquis d'Argenson, sont d'ailleurs critiquées abondamment à propos des anciennes comédies: citons encore le marquis d'Argenson: "Rien n'alloit à corriger les moeurs en ces comédies, au contraire tout y preschoit le vice et le couronnoit; la débauche, la tromperie amusoient et recevoient des applaudissemens. Nous y avons substitüé des pièces d'intrigue, prises du _théâtre espagnol_, où la belle galanterie et la situation des amants a des droits légitimes de toucher le coeur, et enfin des _pièces de caractère_ qui sont des sermons excellents mis en action et qui portent les preuves de la punition du vice et des récompenses de la vertu."[10] La Chaussée, J. J. Rousseau, et de nombreux auteurs rejettent également le valet gai et sans scrupules, qui détourne l'attention du spectateur du message moral de la pièce, et même contredit celui-ci, car c'est le plus souvent la malice et l'intérêt —et non pas

la vertu— qui guident ses intrigues. On sait d'ailleurs que Diderot voudrait exclure les valets du drame pour les mêmes raisons.

Le valet et la soubrette tendent donc à disparaître de la scène: leur rôle est bien souvent réduit à l'exposition —fréquemment compliquée— des comédies larmoyantes, ou bien ils n'interviennent qu'épisodiquement dans la pièce (c'est le cas dans la plupart des pièces, comme par exemple Le Philosophe marié de Destouches, la plupart des pièces de La Chaussée, Julie, ou l'Heureuse Epreuve et Le Financier de Saint-Foix, L'Enfant prodigue de Voltaire, La Nouvelle Ecole des Femmes de Moissy, etc.). Ils sont totalement absents de certaines comédies, comme Mélanide de La Chaussée.

Mais, tel Diderot lui-même, les auteurs de l'époque tendent moins à faire disparaître complètement le valet de la scène, qu'à transformer son rôle et l'adapter au ton grave et à l'intention morale de leurs pièces.

On note tout d'abord que l'origine sociale et le passé des valets ont considérablement changé: alors que les intrigants et fourbes traditionnels avaient un lourd passé de friponneries, de voyages et même de séjours en prison ou aux galères derrière eux, les valets "sérieux", attachés à leur maître et à sa famille, moins soucieux de s'enrichir,

désintéressés et fidèles, lient leur sort à celui de leur maître bien aimé, et vont jusqu'à se destituer totalement pour l'aider. Ils poussent même le dévouement jusqu'à endurer les mauvais traitements et les coups d'un maître ingrat. Lisette, du Glorieux, déclare au vieux Lycandre, parlant de son maître:

> Il n'a payé mes soins que par des duretés.
> Je ne puis y penser sans répandre des larmes.
> N'importe? à le servir je trouve mille charmes
> (IV, 3).

Dans La Fille d'Aristide de Mme de Graffigny, l'esclave affranchi Parmenon ne se soucie que des intérêts de son maître, quelles qu'en soient les conséquences, et malgré le ton bourru et l'intransigeance de celui-ci; il s'écrie: "Qu'il en coûte pour respecter la vertu enveloppée d'une manière si révoltante! Qu'importe? Ranimons notre zèle. Si les hommes étoient sans défauts, il y auroit trop peu de mérite à leur rendre des services" (I, 6). Pasquin, le seul ami qui reste au "dissipateur" de Destouches, s'écrie en sanglotant:

> Je ne sais point ce que l'on me destine...
> Mais qu'on me chasse ou non, mon pauvre coeur
> s'obstine
> A ne vous point quitter; et jusques à la mort
> Je suis bien résolu de suivre votre sort (V, 14).

Ce même valet offre même à son maître ses propres économies, si difficilement acquises. Les suivantes sont prêtes à suivre leur maîtresse dans un couvent. Si les valets

traditionnels acceptaient en riant de partager le sort de leurs maîtres malheureux au jeu ou en amour, ils savaient bien qu'il ne serait jamais nécessaire de recourir à ces mesures extrêmes. Le valet des comédies larmoyantes est sérieux lorsqu'il assure son maître malheureux de sa fidélité éternelle; citons par exemple Orphise dans la pièce de Mme de Graffigny, Cénie: "Vous perdez beaucoup, mais il vous reste un coeur. Si ma vie vous est nécessaire, elle me deviendra intéressante" (IV, 1). Le serviteur de l'Enfant prodigue de Voltaire suit son maître dans sa destitution, alors que tous les amis de celui-ci l'avaient abandonné. Un des plus beaux exemples de fidélité et de dévouement vient certainement d'André, le vieux domestique du Fils naturel de Diderot, qui déclare dignement: "Je suis au service d'un honnête vieillard. J'ai été le compagnon de ses infortunes" (III, 7), puis fait le récit mêlé de sanglots des malheurs sans nombre qu'ils ont endurés ensemble. Dans La Fille d'Aristide de Mme de Graffigny, une jeune fille au service d'un vieillard se vend comme esclave pour le sauver de la prison. Et dans L'Ecossaise de Voltaire, l'abnégation et le dévouement de Betty tournent au mélodrame lorsqu'elle déclare: "Oui, Madame, j'aimerais mieux mourir auprès de vous dans l'indigence, que de servir des reines" (I, 5).

Ces valets, fidèles et dévoués, sont également scrupuleusement honnêtes. A l'encontre des soubrettes traditionnelles, Nérine, dans La Fausse Antipathie de La Chaussée, a des scrupules après avoir accepté le diamant que Damon lui a donné pour qu'elle le serve auprès de sa maîtresse:

> Je devois refuser cette galanterie.
> Mon petit intérêt m'a fait illusion.
> C'est la première fois... Maudite occasion!
> Tu sçais apprivoiser l'honneur le plus sauvage;
> Tu mènes où tu veux la fille la plus sage.
> Sans toi, l'on pourrait l'être avec facilité.
> Je ne me croyois pas tant de fragilité (II, 7).

Dans L'Ecossaise de Voltaire, la suivante refuse toute gratification pour ses services envers sa maîtresse.

Les valets savent reconnaître la vertu, modèlent leur conduite d'après ses principes, et se font gloire de la droiture et de l'honnêteté de leur propre conduite: Hélène dit à Arlequin dans Le Retour imprévu de La Chaussée: "Conservons chèrement nos amours et nos moeurs/ Ce sont-là tous nos biens, qu'ils restent dans nos coeurs" (III, 1). Les valets de Destouches moralisent également. Pasquin, valet du Glorieux, est le premier à se corriger d'un vice que son maître lui avait transmis:

> Sans ce pauvre garçon, j'allois me méconnaître,
> Et me gonfler d'orgueil aussi bien que mon maître.
> Je sens qu'un Glorieux est un sot animal (II, 9).

Orphise, la gouvernante de Cénie, est une femme "d'un mérite supérieur" (I, 3), qui se fait l'apôtre du devoir

auprès de sa jeune maîtresse en cherchant à la détourner d'un amour sincère, mais contraire au choix de son père. Elle déclare à la jeune fille: "Le bonheur n'est pas toujours où l'on croit le voir: et la vertu a son point de vue assuré. Suivez-la: obéissez à votre pere, et vous trouverez en vous-même la récompense du sacrifice" (I, 1). Elle tient le même genre de propos au jeune Clerval, aimé et amoureux de Cénie. Et, tandis que les suivantes traditionnelles favorisaient et encourageaient les amours des jeunes, Orphise sacrifie l'amour et le bonheur à la vertu: "Il faut . . . renoncer à Cénie. Plus vous l'aimez, plus vous devez ménager sa gloire. Qui nous détourne de nos devoirs, nous manque plus essentiellement que qui nous est infidèle" (II, 2). Les valets, témoins des infidélités des maris du "bon ton" à l'égard de leurs femmes, font des reproches à ceux-ci et cherchent à les corriger.[11] Leur affection envers leur maître leur dicte d'ailleurs ces leçons de morale: dans L'Amour castillan de La Chaussée, la suivante Béatille se permet des commentaires sur la conduite de sa maîtresse, si contraire aux règles de la bienséance et de la pudeur: "Quelle vie est la vôtre,/ Et quel train mène-t-on dans ces lieux? J'en rougis" (I, 4). Les domestiques se sentent responsables de la conduite de leurs maîtres, du moins jusqu'à un certain point. Par exemple, Finette,

dans <u>Le Dissipateur</u> de Destouches, ne tolèrerait jamais que sa maîtresse se ruine comme le "dissipateur" Cléon:

> Morbleu! si ma maîtresse avait ce foible-là,
> Je périrois plutôt que de souffrir cela!
> Jamais ces faux amis ne deviendroient nos maîtres,
> Et je les ferois tous sauter par les fenêtres
> (I, 1).

Les valets se font donc les défenseurs de la vertu opprimée, et les confidents honnêtes de leurs maîtres, qu'ils cherchent à corriger de leurs défauts. Loin de rire et de faire rire des vices, les domestiques s'indignent de ceux-ci, et montrent de la compassion et de la pitié à l'égard des personnages vertueux et malheureux.

Il faut noter d'ailleurs, dans la comédie larmoyante, la plupart des personnages se signalent justement par leur vertu —comme le montre Gustave Lanson dans son livre sur La Chaussée. Les valets, modèles d'honnêteté et de vertu, sont donc le plus souvent les reflets de maîtres doués des mêmes qualités. Par un parti pris d'optimisme sur la nature humaine, les auteurs dramatiques tendent à ne présenter sur scène que des personnages honnêtes et touchants, ou du moins à montrer la conversion de ceux qui ne le sont pas, afin de donner une leçon de morale au spectateur. La comédie n'exploite plus les ridicules de vices incorrigibles: elle s'efforce au contraire de susciter la pitié sur des vices à corriger. La satire formulée

traditionnellement par les valets disparaît donc: le cynisme des domestiques de Dancourt et de Lesage fait place à l'indignation vertueuse de Lisette dans La Force du Naturel de Destouches, ou de Rosette dans L'Ecole des Mères de La Chaussée, révoltées par la légèreté des maris à la mode. Cet excès d'honnêteté chez les valets exclut toute verve comique. Diderot dit d'ailleurs des valets traditionnels qu'ils "sont toujours plaisants, preuve certaine qu'ils sont froids."[12] Dans ces pièces sérieuses et larmoyantes, le valet "plaisant" et gai doit donc adopter un ton qui se prête aux intentions moralisatrices de l'auteur, ou disparaître.

Les valets participent de façon précise au message moral et social transmis par la pièce au spectateur. Ce message, inspiré par des idées et valeurs bourgeoises, impose un certain choix de thèmes, de sujets et de personnages. Notons par exemple que les thèmes de l'amour conjugal et de la famille gagnent particulièrement la faveur des auteurs et du public de la comédie larmoyante. Il suffit pour s'en assurer de consulter les titres des comédies à la mode: Le Philosophe marié, ou le Mari honteux de l'être, L'Ecole des Pères, ou les Fils ingrats, L'Enfant prodigue, L'Ecole des Mères, La Nouvelle Ecole des Femmes, Le Père de Famille, etc. Diderot conseillera d'ailleurs aux auteurs

du genre sérieux de joindre au portrait des conditions celui des relations familiales.

Alors que la comédie traditionnelle tirait parti des situations comiques créées par la dissension entre mari et femme, parents et enfants, la comédie sérieuse vise à présenter un idéal bourgeois du mariage et de la famille. Charles Lénient, dans son livre sur la comédie au 18e siècle, cite deux passages, l'un tiré du Démocrite de Regnard, et l'autre de La Fausse Antipathie de La Chaussée; la situation est similaire dans les deux comédies (deux jeunes époux, séparés, se retrouvent, tombent amoureux l'un de l'autre, et finissent par se reconnaître); notons cependant la différence de ton entre Regnard (dans la première citation) et La Chaussée (dans la seconde):

1. Je ressentais pour lui les transports les plus doux;
   Hélas! qu'allais-je faire? Il était mon époux.
2. O sort trop fortuné! C'est mon époux que j'aime![13]

Dans les deux comédies, la jeune femme vient de s'apercevoir que l'inconnu dont elle était tombée amoureuse est en réalité son mari, qu'elle croyait disparu et peut-être mort. Cependant la similitude entre les deux pièces s'arrête là, car, dans le Démocrite de Regnard, les époux retrouvés commencent immédiatement à se quereller, alors que les deux jeunes gens de La Fausse Antipathie se réjouissent que le

destin les réunisse dans des circonstances si inattendues. Ce rapprochement illustre le changement dans le traitement comique du mariage entre 1700 et le milieu du siècle.

L'amour conjugal est un des sujets repris fréquemment dans les comédies sérieuses. Le Dictionnaire dramatique remarque que les auteurs ont longtemps négligé les possibilités d'un tel sujet, à tort:

> On a cru long-tems que l'Amour Conjugal n'étoit pas propre au Théâtre. . . Si l'expérience du Théâtre a souvent confirmé ce préjugé, ce n'est pas à la Nature, c'est aux Poëtes qu'il faut s'en prendre. Ou ils n'ont pas mis les Epoux dans des situations assez fortes pour déployer une passion vive, ou ils n'ont pas mis dans leurs discours les mêmes sentimens de délicatesse, ni cette chaleur qu'ils prodiguaient dans les discours des Amans.[14]

Dans cette réhabilitation du couple, les valets se font l'écho de la morale et des vertus bourgeoises. Ils se rangent du côté de l'épouse délaissée par son mari "à la mode", et tâchent de ramener celui-ci à la raison et au foyer. Dans Le Préjugé à la Mode de La Chaussée, par exemple, Florine, suivante de la vertueuse épouse, témoin des souffrances de celle-ci, s'indigne contre le préjugé qui fait des maris des petits-maîtres insensibles et volages. Elle adresse d'ailleurs ses reproches directement à Durval et, après le retour de celui-ci à sa femme, se réjouit de voir la vertu récompensée et le vrai bonheur retrouvé. Dans La Nouvelle Ecole des Femmes de Moissy, les

domestiques, eux-mêmes heureux et unis, cherchent à ramener leur maître à sa femme, qu'il délaisse par ennui. Alors que la suivante donne des conseils précieux à sa maîtresse en vue de lui faire retrouver son charme et sa gaieté, Frontin, "le conseil privé" de son maître, sermonne celui-ci (qui n'est d'ailleurs pas complètement volage, et qui ne tarde pas à écouter la voix du bon sens et de la vertu):

> St. Fard. . . . je t'assure de bonne foi que sans la tristesse et la solitude où s'est abandonnée Melite, je ne me serois jamais avisé de me livrer à ce genre de dissipation, aux dépens de ce que je dois à une femme que j'aime et que j'estime foncièrement.
>
> Frontin. Vous le dites: mais, Monsieur, ce n'est pas assez; et si vous lui en donniez plus souvent des preuves, soyez sûr qu'elle auroit toute la gaieté que vous lui desirez; sa tristesse ne vient que de votre peu d'attention pour elle (III, 2).

Devant le spectacle du bonheur d'un couple, les valets se réjouissent de la victoire de la raison et de la vertu sur le vice, représenté par les chevaliers d'industrie et les petits-maîtres, dont Frontin dit dans cette même pièce: "je n'aime point tous ces Messieurs-là; ils font enrager plus de maris qu'ils ne rendent de femmes heureuses" (III, 6).

Le portrait de la famille heureuse ne se limite pas au couple, mais inclut les relations harmonieuses entre parents et enfants. Déjà, Marivaux (dans Le Jeu de l'Amour et du Hasard, par exemple, mais surtout La Mère confidente

et La Joie imprévue) avait mis sur scène des pères bourgeois bien éloignés des barbons autoritaires et ridicules de la tradition italienne et moliéresque. Les auteurs des comédies sérieuses continuent dans cette direction et font de leurs parents de comédie (et surtout des pères) des êtres compréhensifs, soucieux du bien-être, du bonheur de leurs enfants. Citons par exemple le personnage de l'oncle dans Julie, ou l'Heureuse Epreuve de Saint-Foix, qui, voulant prouver à sa nièce que le prétendant sur lequel celle-ci fixait son choix n'en veut qu'à son argent, organise une "épreuve", dont il ressort que ses soupçons sont fondés. Dans cette pièce, c'est la jeune fille qui se trompe: la sagesse et l'expérience de son oncle savent reconnaître la vertu et l'honnêteté mieux que la spontanéité de la jeunesse. D'autre part, l'oncle se soucie peu de l'intérêt financier du mariage de sa pupille. Il recherche le bonheur de celle-ci avant tout; notons également qu'il n'abuse pas de son autorité: "D'ailleurs je vous donne mes conseils, mais je n'userai jamais d'autorité. Ma tendresse se réduit à vous demander une derniere marque de complaisance, et je vous laisse après maîtresse absolue de votre destinée" (Sc. 1). Leur autorité n'est d'ailleurs plus contestée, et surtout pas par les valets qui reconnaissent en la personne du père (ou de son équivalent: tuteur, oncle, etc.) la voix

de la raison, de l'expérience et de la vertu. Il en résulte un changement important du point de vue dramatique: alors que les valets traditionnels cherchaient à favoriser les amours des jeunes, et servaient ceux-ci dans leur révolte contre l'autorité paternelle, les domestiques sont maintenant du côté de la vertu, souvent représentée par les pères eux-mêmes.

Les domestiques vont même offrir leurs services aux pères afin de donner une leçon aux enfants. Dès 1728, dans <u>L'Ecole des Pères, ou les Fils ingrats</u> de Piron, ce changement est noté par les valets eux-mêmes:

> Pasquin. . . . Contre les Fils, suivons donc notre plan.
> Ceci ne fait encore que préparer la trame
> Qui va développer leur caractère infâme;
> Songeons bien désormais tous deux à nous unir,
> Pour apprêter le coup qui doit les en punir.
> Grégoire. Morgué! j'aime à te voir dans le parti dé Pere!
> Bon signe! Ecrâson donc cé race de vipère!
> (II, 8)
>
> . . . .
> Pasquin. Oh! je veux des Valets être le vrai modèle.
> Non, ces fripons qu'on voit, sur la Scène, à Paris,
> Toujours prêts à tromper les Peres pour les Fils.. (I, 4).

Cette prise de position pour le père plutôt que pour les jeunes, originale à l'époque de la création de la

pièce, (Pasquin le remarque lui-même), se généralise avec la vogue grandissante des comédies larmoyantes, dans lesquelles les domestiques écoutent moins les jeunes que leurs parents: dans Cénie, la gouvernante Orphise conjure sa jeune maîtresse de renoncer à son amour pour obéir à la volonté paternelle et pour éviter de "porter le désordre dans [sa] famille" (II, 2). Dans La Force du Naturel de Destouches, les valets prennent le parti des parents, ne comprenant pas que Julie ne montre aucune affection à leur égard et refuse le parti qu'on lui propose. Dans Le Jeune Homme à l'Epreuve, du même auteur, les domestiques se joignent aux "vieux" afin de corriger un jeune homme dissipé. Dans Le Père de Famille de Diderot, alors que les valets se révoltent avec les jeunes contre l'abus d'autorité de l'oncle, la vertu, la générosité et la bienveillance du père sont reconnus et admirés par tous. Celui-ci fait d'ailleurs remarquer la différence entre la tyrannie exercée par l'oncle et sa propre autorité affectueuse, et en note les conséquences: "Voilà l'effet de la méfiance que vous avez semée entre vous et mes enfants. Vous les avez éloignés de moi, et vous les avez mis en société avec leurs gens" (V, 9).

Les pères, dont on respecte la sagesse et dont on admire la vertu, ne sont plus ridicules. Nous avons mentionné

l'attachement réel qui lie la jeune suivante à son maître (qui, à la fin de la pièce, s'avère être son père) dans _La Fille d'Aristide_, attachement qui la pousse à vendre sa liberté pour lui épargner la prison et le déshonneur. Citons encore le respect de Jasmin, valet de _L'Enfant prodigue_ pour l'"antique vertu" du vieil Euphémon:

> Ah! l'honnête homme! ô ciel! pourrait-on croire
> Qu'il soit encore, en ce siècle felon,
> Un coeur si droit, un mortel si bon?
> Ses cheveux blancs, son air et ses manières,
> Retracent bien les vertus de nos Pères (III, 6).

Même s'il est amoureux, le père n'est plus ridicule. Dans _L'Ecole des Pères_ de Piron, Géronte est même le rival de ses fils. C'est lui qui, contrairement aux jeunes, aime sincèrement Angélique, et c'est _lui_ que les valets décident de servir contre les fils. La situation traditionnelle est donc inversée; la jeune fille décide d'ailleurs d'épouser le père, reconnaissant sa bonté et sa sincérité, et donnant ainsi une leçon aux jeunes gens.

Dans ce tableau de la famille vertueuse, les valets sont les confidents des personnages honnêtes, partageant leurs soucis et leurs peines, et cherchant à les aider. Ils respectent les décisions du chef de famille et sont même quelquefois châtiés s'ils s'y opposent: c'était déjà le cas pour la suivante de _La Mère confidente_ de Marivaux, renvoyée pour avoir organisé des rendez-vous galants à

l'insu de la mère de la jeune fille. Dans *Le Père de Famille* de Diderot, un domestique est chassé pour avoir caché au père les sorties nocturnes de son jeune maître. Et Philippe, le valet qui le remplace, demande avec précaution au jeune homme qui lui donne une lettre à porter: "N'y a-t-il rien là dedans, dont monsieur votre père soit fâché?" (IV, 2).

Il est évident que ce parti pris des valets en faveur de la vertu et de la sagesse est au détriment de leur rôle comique et du mouvement de l'intrigue. Le rôle du valet de la comédie sérieuse, d'ailleurs souvent limité à celui de confident, manque donc de relief. Placé dans un milieu vertueux, où l'autorité paternelle n'est pas contestée, le valet a perdu à la fois sa raison d'être traditionnelle et la force comique (*vis comica*) de ses ancêtres.

A ce tableau de l'idéal familial bourgeois, la comédie sérieuse, et plus tard le drame, associent un éloge de la société bourgeoise en général. Faisant écho aux vues des encyclopédistes, les auteurs dramatiques répondent à la morgue de l'ancienne aristocratie et à l'exclusivisme nobiliaire par une propagande philosophique et sociale qui met en valeur les mérites de la bourgeoisie. La vertu est donc opposée à la naissance, le mérite personnel aux abus engendrés par les préjugés et privilèges de la noblesse. Citons

par exemple l'avertissement de l'édition de 1762 des oeuvres de La Chaussée, qui déclare que ce dernier était guidé dans toute son oeuvre par la conviction que le mérite est indépendant de la naissance: "Convaincu . . . que la dignité des ames est indépendante de celle des rangs, il reconnoît qu'il n'est point d'état d'où l'on ne puisse aspirer à l'héroïsme; parce que ce n'est ni l'éclat des titres, ni la pompe de l'appareil, mais la grandeur de l'effort et la noblesse du motif, qui constituent le mérite d'une action."[15]

Dans cet éloge de la bourgeoisie, la convention du parallélisme entre maître et valet est souvent utilisée: suivant la formule "à maître vertueux, valet vertueux" (et, évidemment à maître corrompu, valet corrompu), le personnage du valet illustre et renforce les caractéristiques du maître. Ce parallèle est bien souvent souligné par les domestiques eux-mêmes: citons par exemple les valets de _L'Amour castillan_ de La Chaussée qui déclarent: "Les valets sont toujours les singes de leur Maître" (I, 2), et "L'influence du Maître agit sur le Valet" (III, 16). La même opinion était exprimée par un des personnages raisonnables de la pièce de Piron, _L'Ecole des Pères_, et se retrouve par exemple dans _Le Provincial à Paris_ de Moissy. Ce parallèle entre maître et valet illustre également l'influence que la

vertu ou le vice peuvent exercer sur les autres; ainsi, dans L'Ecole des Mères de La Chaussée, alors qu'on vient de démasquer la fourberie du marquis, Rosette remarque à La Fleur, valet de ce marquis: "Regrette moins ton Maître; il t'aurait perverti" (V, 2). L'influence de la vertu est aussi forte que celle du vice: dans Le Retour imprévu, un Arlequin remercie son jeune maître bourgeois d'avoir toujours su lui montrer l'exemple de l'honnêteté: "Je sçais ce que sur nous peut l'exemple d'un Maître; /Si vous ne valiez rien, je ne vaudrois pas mieux" (II, 1). Notons que dans cette même pièce, le valet de chambre du marquis partage les défauts de son maître: fatuité, orgueil, malhonnêteté, etc. Cette correspondance de ton et de manières entre le maître et son valet se retrouve d'ailleurs dans la réalité. Dans son Tableau de Paris au 18e siècle, Mercier fait le portrait des valets de nobles:

> Ordinairement, un laquais de bon ton prend le nom de son maître, quand il est avec d'autres laquais; il prend aussi ses moeurs, ses gestes, ses manières. Il porte la montre d'or, des dentelles, il est impertinent et fat; chez les jeunes gens, c'est le confident de monsieur quand celui-ci n'a pas d'argent; c'est son proxénète quand il a une fantaisie. C'est le menteur le plus intrépide quand il faut congédier des créanciers et tirer son maître d'embarras.[16]

Les comédies destinées à un public noble avaient tourné en ridicule la sottise et la vanité des bourgeois incapables d'atteindre l'idéal de politesse, d'esprit, de

raffinement de manières et de ton dont les nobles se targuaient. En réponse à ce mépris, les comédies larmoyantes, et ensuite le drame bourgeois, opposent à la débauche, au parasitisme, à l'immoralité, à la sécheresse de coeur des nobles, l'honnêteté, la vertu et la sensibilité bourgeoises. Les valets, sensibles eux aussi, se font l'écho du magistrat vertueux, et encouragent leur jeune maître à suivre les lois du coeur et du devoir. Ainsi, les valets des comédies de La Chaussée, Destouches, Gresset, Moissy, La Noue, etc., oublient leur rôle traditionnel de peintres des ridicules pour louer les qualités de leurs maîtres, et s'indigner des vices, qu'ils observent chez certains. Le conflit ne réside plus dans l'opposition de la raison et du ridicule, ou de l'autorité du père et les amours des jeunes, mais dans un conflit entre deux mondes aux valeurs différentes; les valets se rangent maintenant du côté du coeur et de la vertu. Dans _L'Ecole des Mères_ de La Chaussée, Rosette fait la critique des coquettes et des petits-maîtres de la noblesse libertine, et affirme: "Chez eux, la gloire a pris la place de l'amour" (I, 3). Mais, dit-elle, toutes les femmes ne suivent pas "Ce malheureux levain de la coquetterie, /Et ce goût effréné pour la galanterie. / . . . croyez que parmi nous /Il est encor des coeurs dignes d'un honnête homme" (I, 3). Faisant écho à Lisette

et à Frontin du <u>Méchant</u> de Gresset, ou encore à Florine du <u>Préjugé à la Mode</u>, Rosette déclare: "L'esprit et le bon-sens vont rarement ensemble" (I, 3); sa jeune maîtresse, peu sensible aux préjugés et à la frivolité du bon ton, saura reconnaître les vraies valeurs:

> Le bon-sens fut toujours ami de la vertu.
> Malgré le train qui regne en ce siécle commode,
> Marianne suivra celui du bon vieux tems,
> Et ne prendra jamais ces travers éclatans
> Qu'il faut avoir pour être une femme à la mode
> (I, 4).

Bon-sens, coeur, vertu et nature sont liés dans l'idéologie bourgeoise, reflétée par les propos des valets. Ces qualités s'épanouissent au sein d'une famille heureuse et unie: nous avons vu que les valets cherchent à préserver l'ordre dans la famille et respectent la sagesse du père. Enfin, ces qualités, absentes ou masquées par la vanité chez la noblesse de cour, démontrent la supériorité du mérite personnel sur le privilège de la naissance. Par leur éloge de la bourgeoisie (à laquelle la noblesse de robe est le plus souvent associée), les valets participent donc au message social, moral et philosophique des comédies sérieuses. Dans <u>Le Financier</u> de Saint-Foix, le marquis constate avec ironie ce changement de ton et d'attitude: "Depuis quelques années, tout le monde est philosophe, et jusqu'aux valets moralisent" (Sc. 5). D'ailleurs, certains maîtres bourgeois de ces comédies, traitant leurs domestiques comme des

confidents et des amis plutôt que comme des serviteurs, mettent ainsi en valeur l'idée de l'égalité des hommes: citons par exemple L'Homme singulier de Destouches, qui déclare à son valet Pasquin:

> Sanspair. Je suis homme.
> Pasquin. A coup sûr.
> Sanspair. Voilà mon plus beau titre.
> Fussé-je des humains, ou le maître, ou l'arbitre,
> Oui, mon cher, je suis homme; et vous l'êtes aussi. . .
> Un homme en vaut un autre, à moins que par malheur
> L'un d'eux n'ait corrompu son esprit et son coeur:
> Car quel est des mortels le plus considérable?
> C'est le plus vertueux et le plus raisonnable.
> Et quel est le plus vil? C'est le plus vicieux.
> Il a beau se targuer de ses nobles aïeux,
> Beau se croire au-dessus de tous tant que nous sommes,
> Dès qu'il est corrompu, c'est le dernier des hommes (II, 5).

Diderot partage d'ailleurs ce sentiment à l'égard des valets, et écrit dans ses "Entretiens sur le Fils naturel": "Parce qu'ils sont nos valets, ont-ils cessé d'être des hommes? . . S'ils nous servent, il en est un autre que nous servons."[17]

Il est évident que dans les comédies sérieuses et larmoyantes, les valets se comportent, non en fonction des rapports entre les générations et les membres de la famille

(comme dans les comédies traditionnelles, où les valets se trouvaient toujours du côté des amoureux contre l'autorité des vieux ou les difficultés matérielles), ou selon les _critères du ridicule et du raisonnable_ (comme dans les comédies de moeurs du début du siècle, qui raillaient les prétentions et la bêtise des bourgeois), mais conformément aux _critères du vice et de la vertu_. Ils prennent systématiquement parti pour la vertu, qui se trouve ici représentée par les héros bourgeois: nous avons vu que les domestiques partagent les malheurs de leur maître et ami. Leur dévouement tourne d'ailleurs parfois au mélodrame, comme par exemple dans _L'Ecossaise_ de Voltaire, ou dans _L'Ecole des Amis_ de La Chaussée, où la suivante Clorine répond en ces mots à Aramont, qui s'attend à la voir abandonner sa maîtresse:

> Aramont. Et dans sa décadence,
> Elle ne peut vous faire aucun bien désormais.
> Clorine. Il me reste à gagner les biens qu'elle m'a faits.
> Aramont. Clorine est héroïque!
> Clorine. Et vous ne l'êtes guère.
> Je voudrais me charger de toute sa misère (IV, 1).

D'autre part, non contents de partager les malheurs de leur maître, les valets s'identifient au milieu bourgeois qui les emploie à tel point qu'ils expriment une morale et une philosophie bourgeoises. Et Palissot remarque avec

raison, à propos du Fils naturel de Diderot, que "tous les caracteres de cette piece semblaient fondus dans le même moule. En effet, nul contraste: le vieux Lysimond, Dorval, Constance, Rosalie, et jusqu'au valet André, sont tous les plus honnêtes gens du monde. A peine y remarquerait-on les plus légères differences. . . C'est toujours M. Diderot, un Philosophe, un Métaphysicien, qui parle . . ."[18] Ce même reproche serait valable pour la plupart des auteurs de ces comédies sérieuses: le valet, faire-valoir et copie des vertus de son maître, n'est pas intéressant en lui-même. Alors que les comédies remettent en question le prestige de la naissance et des privilèges sociaux en les opposant au mérite, la réhabilitation de la valeur personnelle par rapport au privilège de la naissance s'arrête au niveau bourgeois: le valet est oublié; le paternalisme du maître envers son domestique ne tire pas celui-ci de son insignifiance. C'est sur le héros bourgeois que le public veut s'attendrir; et lorsque les valets sont importants dans la pièce, ils ont perdu leur place de subalternes, et sont eux-mêmes devenus héros. Il est remarquable de constater que Lisette, dans Le Glorieux, est en réalité une jeune fille de condition dont la naissance est reconnue avant que son mariage au fils de famille soit vraiment décidé. Même Voltaire, dont le message philosophique et social est plus

net, fait de son héroïne Nanine une jeune orpheline élevée dans la maison du comte et protégée de la marquise sa mère, plutôt qu'une simple femme de chambre. D'ailleurs, le comte lui-même distingue la noblesse de coeur de Nanine, de la grossièreté de Blaise, qu'il appelle "un domestique, un rustre" (II, 3).

Au Théâtre Italien, le personnage d'Arlequin survit grâce au talent de Carlin, mais, si l'on crée de nouveaux canevas pour exploiter ces succès, ceux-ci reposent sur les ressources de ce seul personnage: Arlequin a perdu son "emploi" de la Commedia dell'Arte d'autrefois. L'ancien zanni anime des pièces à vedette qui, sans lui et sans ses prouesses, tomberaient certainement. Les canevas n'ont plus l'équilibre d'autrefois, les autres personnages qui avaient fait les succès des Italiens ayant été dispersés par la mort ou la retraite. Plus tard, Florian pourra d'ailleurs reprendre le personnage d'Arlequin, mais pour l'embourgeoiser, en le faisant bon mari et bon père.

Le personnage du valet de comédie a donc perdu son originalité et ses caractéristiques, en s'identifiant au milieu bourgeois qui l'entoure. Peu important du point de vue de la marche de l'intrigue, il se contente de former un reflet, un écho des idées et des vertus de ses maîtres bourgeois.

NOTES

1. Piron, *L'Ecole des Pères, ou les Fils ingrats*, *Bibliothèque des Théâtres*, tome 14, Paris, Duchesne, 1784.

2. Destouches, Préface à *La Force du Naturel*, *op. cit.*, tome 4, vol. 8, pp. x-xi.

3. *Op. cit.*, pp. 282-283.

4. Gustave Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la Comédie larmoyante*, 2e édition, Paris, Hachette, 1903, p. 1.

5. Beaumarchais, "Essai sur le genre dramatique sérieux", *Théâtre complet*, éd. de René d'Hermies, Paris, Magnard, 1952, (Les Classiques Verts), p. 40.

6. *Ibid*.

7. Diderot, "De la Poésie Dramatique", *Oeuvres esthétiques*, pp. 195-196.

8. Grimm, *Correspondance littéraire*, cité par Félix Gaiffe, *Le Drame en France au 18e siècle*, p. 82.

9. Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 41.

10. d'Argenson, *op. cit.*, vol. 42, pp. 91-92.

11. Nous songeons particulièrement à *La Nouvelle Ecole des Femmes* de Moissy, ou au *Préjugé à la Mode* et à *L'Ecole des Mères* de La Chaussée, où La Fleur répond au marquis, qui s'étonne d'être appelé libertin: "Ah! mon cher Maître, /Vous l'êtes beaucoup plus, en croyant ne pas l'être" (I, 6).

12. Diderot, "Entretiens sur *le Fils naturel*", *op. cit.*, p. 83.

13. Charles Lénient, *La Comédie en France au 18e siècle*, Paris, Hachette, 1888, pp. 292-293.

14. Chamfort, *op. cit.*, I, p. 71.

15. *Oeuvres de M. Nivelle de La Chaussée*, Paris, Prault, 1762, I, p. ix.

16. Cité par Louis de Loménie, *Beaumarchais et son temps; Etudes sur la société en France au 18e siècle, d'après des documents inédits*, Paris, Lévy Frères, 1873, II, p. 354.

17. Diderot, *op. cit.*, p. 83.

18. Palissot, "Petites lettres sur de grands philosophes; Lettre seconde: *Le Fils naturel*", *Oeuvres de M. Palissot*, Liège, Clément Ponteux, 1777, p. 129.

CHAPITRE IV

LE VALET ET LE JEU DU THEATRE

Les nouvelles orientations de la comédie considérées ci-dessus se résument en un changement profond des objectifs poursuivis par les auteurs dramatiques, ainsi que de la conception que ceux-ci et leur public se font du théâtre. Gustave Attinger note les conséquences de ces tendances dans ce qu'on appelle encore au milieu du siècle des "comédies":

> Morale et sensibilité, formes nouvelles du réalisme, vont . . . passer au premier plan des préoccupations. Elles envahiront le théâtre, sans qu'on songe d'abord à en modifier la structure, et comme opération purement extérieure.
> Et lorsque viendra l'heure des réformes et des théories, l'emprise morale et philosophique sera telle, que les dramaturges et les encyclopédistes avanceront un certain nombre de formules qui satisferont les penchants du siècle, et point du tout les nécessités du théâtre. On parlera alors de comédie larmoyante, de comédie sérieuse, de drame bourgeois, de théâtre sensible et de théâtre moral, et point du tout de théâtre.[1]

Ces idées et ces objectifs nouveaux, qui ont pour effet (parmi d'autres) d'éliminer progressivement le personnage traditionnel du valet de comédie, réduisent la scène à une école de raison et de vertu. Diderot se fait, dans ses ouvrages sur le théâtre, le porte-parole de ces vues,

qu'il érige en théorie dramatique; il fait d'ailleurs dire à Constance dans Le Fils naturel:

> Les temps de barbarie sont passés; le siècle s'est éclairé; la raison s'est épurée, ses préceptes remplissent les ouvrages de la nation: ceux où l'on inspire aux hommes la bienveillance générale sont presque les seuls qui soient lus. Voilà les leçons dont nos théâtres retentissent et dont ils ne peuvent retentir trop souvent . . . Non, Dorval, un peuple qui vient s'attendrir tous les jours sur la vertu malheureuse ne peut être ni méchant, ni farouche (IV, 3).

S'efforçant d'adapter le style des comédies aux théories énoncées par les philosophes et par les moralistes, les auteurs dramatiques du milieu du siècle font de leurs valets les porte-parole des idées bourgeoises. Nous avons vu que le public des théâtres officiels refuse la bassesse des valets traditionnels. En effet, les nouvelles préoccupations des dramaturges laissent peu de place à la fantaisie, à la convention, au jeu du théâtre, qualités que le personnage du valet avait garanties et entretenues jusque-là.

Dans son livre Homo Ludens: a Study of the Play Element in Culture, Johan Huizinga définit le jeu et l'attitude ludique par ces mots:

> Play lies outside the antithesis of wisdom and folly, and equally outside those of truth and falsehood, good and evil. Although it is a non-material activity it has no moral function. The valuations of vice and virtue do not apply here. . . play is a voluntary activity or

> occupation executed within certain fixed limits of time and place, according to rules freely accepted but absolutely binding, having its aim in itself and accompanied by a feeling of tension, joy and the consciousness that it is different from "ordinary life".[2]

Cette attitude ludique, que Huizinga estime fondamentale dans toute culture et toute activité humaine, est particulièrement présente dans le monde du théâtre: acteurs et spectateurs sont plongés dans une ambiance fictive, un cadre de rêve où l'ordre habituel est renversé par l'imagination. Nous songeons par exemple au renversement social qui, dans les comédies traditionnelles fait de l'esclave ou du valet le meneur du jeu, le maître. Le personnage respectable (maître, père), qui détient l'autorité dans la réalité, est ici ridiculisé, exploité, et méprisé par un être socialement insignifiant. Ce contraste entre la bêtise du vieux docteur ou du bourgeois et l'intelligence de son valet provoque le rire du spectateur qui se prend au jeu de la comédie et applaudit les tours les plus pendables du valet. Ainsi, lorsque Scapin roue son maître de coups dans <u>Les Fourberies</u>, pour sa petite satisfaction personnelle, les rieurs sont de son côté. Les artifices utilisés par le dramaturge, reconnus comme tels par le bon sens, sont acceptés par les acteurs et les spectateurs comme "règles du jeu", et deviennent donc "naturels", bien que

délivrés des contraintes de la réalité.

La fantaisie du cadre, du sujet, des personnages créent une autre vérité, entretenue par le _jeu_ des acteurs. L'imagination du spectateur, stimulée par le talent de l'acteur, accepte et participe à l'illusion, et s'amuse du spectacle qui lui est offert; dans cette stylisation dramatique d'un conflit ou d'une situation, les éléments sur lesquels se fonde le jeu de l'acteur prennent une valeur nouvelle, une valeur de convention. Une des meilleures illustrations du "jeu" du théâtre est probablement la technique de la Commedia dell'Arte: l'improvisation, les gestes, les masques, les dialogues des acteurs se fondaient sur la fusion volontaire du comédien et de son rôle, et sur l'esprit d'équipe de l'acteur: respect du personnage qu'il incarnait, et respect des règles du jeu qui, malgré la liberté du jeu improvisé, garantissaient l'équilibre nécessaire entre les personnages de la pièce. La vraisemblance au sens strict du terme est donc dépassée dans cette fusion du réel et de la fiction; l'importance des masques est un exemple frappant de ce dépassement du réel dans la technique de la Commedia dell'Arte. Remarquons également le rôle des zanni, personnages masqués, vivantes productions de l'esprit ludique de la comédie: leur rôle dans l'intrigue et leur fonction comique se fondent sur une convention,

et garantissent tout au long de la pièce l'atmosphère de jeu de la comédie. Le fait que le personnage du valet ait tenu une si grande place sur la scène comique dès l'époque de Plaute et de Térence marque l'union intime de ce personnage à l'esprit ludique qui anime la comédie. Le jeu du théâtre, délivré des impératifs du vrai et de la morale, s'adresse à l'imagination et procure une valeur poétique aux situations et aux conflits humains qu'il représente.

Cependant, au milieu du 18e siècle, le désir de faire des scènes officielles une école de raison et de vertu exclut le caractère gratuit du jeu et suppose chez le spectateur une attitude exclusivement réceptive au message moral exprimé par l'auteur par l'intermédiaire des personnages. Le "jeu" lui-même n'intéresse plus ni l'auteur ni son public. Dès 1715, le marquis d'Argenson déclarait à propos d'une pièce de Lesage créée à l'Opéra-Comique: "C'est une pièce purement de _jeu de théâtre_, et qui ne peut s'attirer beaucoup d'admirateurs à la lecture; ainsi sont presque toutes les pièces _italiennes_ et souvent nos pièces _françoises_, quand on se livre au goust des _comédiens_, qui veulent de l'argent, et du parterre, qui veut rire."[3] Cette attitude ne fait que s'affirmer, et les auteurs du milieu du siècle veulent créer chez leur public, non un plaisir éphémère, limité dans le temps et l'espace par les

conditions physiques de la représentation, mais une réaction sentimentale durable. Diderot écrit: "Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions."[4]

Et donc, plutôt que de faire rire, on cherche à émouvoir, à toucher, à provoquer "l'intérêt" du spectateur. Beaumarchais souligne la différence entre l'effet sur le spectateur de la gaieté et du rire et celui de l'attendrissement:

> Si la gaieté des scènes a pu m'entraîner un moment, bientôt, humilié de m'être laissé prendre au piège des bons mots ou du jeu théâtral, je me retire mécontent de l'auteur, de l'ouvrage et de moi-même . . . Il n'en est pas ainsi de l'effet d'un Drame touchant, puisé dans nos moeurs. Si le rire bruyant est ennemi de la réflexion, l'attendrissement, au contraire, est silencieux; il nous recueille, il nous isole de tout. Celui qui pleure au spectacle est seul, et plus il le sent, plus il pleure avec délices, et surtout dans les pièces du genre honnête et sérieux, qui remuent le coeur par des moyens si vrais, si naturels . . . L'attendrissement a de plus cet avantage moral sur le rire, qu'il ne se porte sur aucun objet sans agir en même temps sur nous par une réaction puissante.[5]

Notons que Beaumarchais reconnaît les qualités du "jeu théâtral" des acteurs, qui entraîne le public avec lui dans un monde de fantaisie. Ses comédies gaies montreront qu'il est passé maître à ce jeu. Mais le public, les auteurs et les critiques du milieu du siècle n'acceptaient cette fantaisie et ce jeu que dans les parades, à la Foire, ou même

au Théâtre Italien; ces "farces", si elles étaient goûtées par le public, n'étaient pas jugées dignes des théâtres officiels qui se piquaient de littérature, et sacrifiaient le jeu et la fantaisie au message moral.

Le désir de toucher exclut donc, comme nous l'avons vu, les valets, dont la fonction était précisément d'assurer le ton comique et l'atmosphère de jeu de la comédie. Diderot les accuse d'être froids, et ses contemporains ne leur font place sur la scène que dans la mesure où ils participent au message général de la pièce. Ainsi, le domestique Charles du _Fils naturel_ de Diderot n'intervient que pour rappeler à son maître Dorval les exigences du devoir. Justine, dans cette même pièce, prodigue conseils et reproches bienveillants à sa maîtresse Rosalie, tout en lui donnant elle-même l'exemple de la vertu et de l'honnêteté. Le personnage d'André est destiné à faire verser des larmes d'attendrissement sur le sort de son "vieux et respectable maître" (III, 7). La suivante de _L'Ecossaise_ de Voltaire n'intervient que pour mettre en valeur les malheurs de sa maîtresse; elle n'a aucune initiative dans l'intrigue. Ses protestations de fidélité à son "adorable maîtresse" (II, 7) illustrent le ton des valets dans les comédies à la mode à cette époque: "Je ne puis être gaie: quand ma maîtresse souffre, il faut que je souffre avec

elle" (I, 3).

Les auteurs de l'époque distinguent le personnage "plaisant" du personnage "moral", et donnent la préférence à ce dernier. Le valet vertueux évince au milieu du siècle le domestique intelligent qui menait les intrigues traditionnelles. En effet, les qualités du fourbe lui donnaient une constante supériorité sur les événements et sur son maître. Les valets intelligents apprécient les difficultés, qu'ils considèrent comme autant d'occasions de prouver leur habileté, et d'aider leur jeune maître. Dans les comédies sérieuses, le "jeu" du valet et le plaisir que les spectateurs tirent des difficultés inattendues et toujours renouvelées, sont bannis au profit du spectacle de la vertu éprouvée. Le rôle purement statique du valet lui fait du même coup perdre sa gaieté et son goût de l'action. Nous sommes bien loin de l'enthousiasme et de la légitime fierté du Mascarille ou du Scapin de Molière, qui considèrent la fourberie comme un véritable art.

Remarquons d'ailleurs que dans les comédies d'intrigue menées par les valets, ce n'était pas le résultat de l'intrigue qui importait, mais bien les prouesses d'ingéniosité dont le fourbe devait faire preuve tout au long de la pièce, signe du caractère gratuit du jeu théâtral. Au contraire, les comédies sérieuses et larmoyantes subordonnent

l'intrigue et les personnages au message moral de la pièce et à la valeur éducative du dénouement. Le valet fourbe est considéré comme immoral, malgré ses qualités d'intelligence et de gaieté. D'autre part, le renversement social existant dans les comédies menées par des fourbes choque le public bourgeois: le marquis d'Argenson le déplore dans ses "Notices" sur les comédies de Plaute et de Térence, et Rousseau voit en ce bouleversement des valeurs habituelles ce qui fait du théâtre de Molière "une école de vices et de mauvaises moeurs": "Voyez comment, pour multiplier ses plaisanteries, cet homme trouble tout l'ordre de la société; avec quel scandale il renverse tous les rapports les plus sacrés sur lesquels elle est fondée, comment il tourne en dérision les respectables droits des pères sur leurs enfants, des maris sur leurs femmes, des maîtres sur leurs serviteurs! Il fait rire, il est vrai, et n'en devient que plus coupable."[6]

Ainsi, les auteurs et le public du milieu du siècle négligent l'aspect ludique de la comédie, qui consistait précisément en une transformation des critères de la morale et de la raison qui règlent la vie courante.

D'autre part, dans leur désir de montrer sur scène une image touchante des vertus bourgeoises, les auteurs de comédies sérieuses sont amenés à présenter un tableau

idéalisé de ces vertus. Mais, pensant ramener le naturel et la vérité des passions au théâtre, c'est bien au nom du réalisme et de la vraisemblance que les dramaturges excluent le personnage du valet de la scène.

Du point de vue de l'intrigue, auteurs et critiques réclament une action toujours soutenue, et concentrée, ne souffrant pas la présence d'un "personnage plaisant". Diderot écrit dans son "Eloge de Térence" à propos de L'Hécyre, qu'il considère comme un modèle du drame: "cette composition dramatique ne souffre pas une scène faible et . . . la force de l'action et du dialogue doit remplacer partout la gaieté des personnages subalternes."[7] Diderot reprend le sujet dans "Les Entretiens sur le Fils naturel": "Si le poète les [les valets] laisse dans l'antichambre, où ils doivent être, l'action se passant entre les principaux personnages en sera plus intéressante et plus forte. . . Ces intrigues de valets et de soubrettes, dont on coupe l'action principale, sont un moyen sûr d'anéantir l'intérêt. L'action théâtrale ne se repose point; et mêler deux intrigues, c'est les arrêter alternativement l'une et l'autre."[8] C'est en cherchant à rétablir le "naturel", la vraisemblance, en essayant de plonger la comédie sérieuse dans la vie réelle telle que les auteurs et leur public la voyaient, que l'on pense devoir sacrifier le

personnage du valet, dont l'importance dans les comédies traditionnelles reposait sur une pure _convention_ théâtrale.

Le désir de respecter la vraisemblance et le naturel mène également à une transformation du style des personnages eux-mêmes. Beaumarchais insiste sur le réalisme voulu par les dramaturges du "genre sérieux": "le genre sérieux, . . devant nous montrer les hommes absolument tels qu'ils sont, ne peut pas se permettre la plus légère liberté contre le langage, les moeurs ou le costume de ceux qu'il met en scène."[9] La fantaisie verbale et le langage coloré des valets de comédie sont donc bannis de la scène pour des raisons de vraisemblance autant que de bon ton. Diderot mentionne d'ailleurs ce fait: les valets sont "faux" lorsqu'ils sont plaisants, dit-il, et sont "maussades" lorsqu'ils sont "naturels".[10]

L'emploi de valet a perdu sa fantaisie, son mouvement et sa gaieté. Malgré certains essais visant à préserver la fonction comique des valets (comme par exemple dans _L'Ecole de la Jeunesse_, _Le Retour imprévu_, de La Chaussée, ou _La Nouvelle Ecole des Femmes_, _Le Provincial à Paris_, de Moissy), les domestiques ont le plus souvent le grave défaut de s'exprimer comme leur maître. Diderot lui-même reconnaît que son valet André est trop digne pour son état. Il écrit dans les "Entretiens sur _le Fils naturel_":

Moi. Mais qu'est-ce que cet André? Je trouve qu'il parle trop bien pour un domestique; et je vous avoue qu'il y a dans son récit des endroits qui ne seraient point indignes de vous.

Dorval. Je vous l'ai déjà dit: rien ne rend éloquent comme le malheur.[11]

Même l'Arlequin du Retour imprévu fait plutôt sourire que rire, et sa simplicité naturelle est toujours subordonnée au message de l'auteur: l'Arlequin de cette pièce est originaire d'Amérique, et sa franchise et sa vertu sont présentées comme les produits de la nature non corrompue. Alors que Drevetière de Lisle avait fait de son Arlequin sauvage (1721) un personnage vraiment comique, c'est le message qui tient la première place dans la pièce de La Chaussée, les effets comiques n'étant que très secondaires. Les valets de Moissy, même l'Arlequin du Provincial à Paris, ne perdent jamais leur dignité et la conscience de leur vertu. Eux aussi sont plutôt les interprètes d'une morale que des personnages comiques.

Par le même souci de vérité et de réalisme, les domestiques des comédies sérieuses ont dû abandonner toute forme de comique gratuit (de costume, ou de gestes). Le valet masqué et au costume bariolé détonne étrangement dans un monde qui, selon le voeu du dramaturge, doit donner l'illusion du réel —une image très idéalisée, certes, mais qui correspond à l'idée que les auteurs et le public

bourgeois de l'époque se font de la réalité.

Les domestiques traditionnels, introduits dans un monde imaginaire par leur emploi de valets, y entraînaient les spectateurs; ceux-ci acceptaient de "jouer le jeu" et oubliaient les contingences de la vie réelle pour s'intéresser aux prouesses extraordinaires ou aux balourdises sans nom d'un Scapin ou d'un Arlequin. Même francisés, les valets conservaient cette protection offerte par la convention du jeu, et le public applaudissait en riant ce qu'il aurait condamné dans la vie réelle. Vers le milieu du siècle, le public et les dramaturges bourgeois, ayant le souci d'affirmer leurs idées morales et philosophiques, placent la fonction esthétique et ludique du théâtre en seconde place seulement: le but premier est de toucher et d'instruire. La spontanéité et la fantaisie des valets furent donc les premières à disparaître de la scène.

Quelques auteurs résistaient à cette tendance et cherchaient à ranimer la comédie traditionnelle de plus en plus oubliée. Ainsi Palissot, dans <u>Les Tuteurs</u> (1754), ou Saint-Foix, dans ses pièces destinées au Théâtre Italien (par exemple, <u>Le Double Déguisement</u>, 1747), cherchaient-ils à préserver la gaieté franche traditionnelle. Mais ces efforts restèrent sans imitateurs; Saint-Foix lui-même écrit des pièces larmoyantes pour la Comédie Française

(Le Financier (1761), par exemple). Auteurs et critiques étaient généralement d'avis que l'ancienne comédie était morte.

Beaumarchais, dans son "Essai sur le Genre dramatique sérieux", et Diderot, dans "De la Poésie dramatique", donnèrent des directives aux acteurs et aux auteurs visant à respecter le "naturel" et la "vérité" des passions dans leurs pièces. Diderot insiste d'ailleurs sur la pantomime et le jeu de l'acteur. Mais, ici encore, ce jeu n'est pas destiné à distraire, mais à éduquer. Le valet, qui a dû abandonner toute forme de comique gratuit du langage, du geste, ou du costume, n'est cependant pas pour autant devenu "naturel" dans le sens de conforme à la réalité: la dignité de son attitude et de ses paroles, la noblesse de ses sentiments, sont souvent exagérées au point de tenir du mélodrame: nous songeons par exemple aux torrents de larmes qui accompagnent le récit d'André dans Le Fils naturel de Diderot, ou au Jasmin de L'Enfant prodigue de Voltaire, cette "âme grossière, /Sensible et tendre en sa rusticité" (III, 1), qui ne s'exprime que par périphrases excessives et artificielles.

Les nouveaux objectifs et les transformations de la comédie au milieu du 18e siècle privent donc le personnage du valet des qualités qui justifiaient son existence. Il

n'a donc plus de raison d'être dans un théâtre qui n'accepte pas l'attitude de jeu caractéristique des valets traditionnels: la liberté d'esprit qui leur permettait de satiriser les ridicules dont ils étaient témoins, l'impunité dont ils jouissaient dans leurs entreprises, la gaieté et la spontanéité de leurs répliques et de leurs gestes (d'ailleurs improvisés, dans le cas de la Commedia dell'Arte).

Le parti pris de sérieux et de moralisme des dramaturges du milieu du siècle eut pour conséquence de changer un moyen de se distraire en un sermon visant à édifier; la vigueur et la fraîcheur des valets de comédie tourna en moralisme, leur fantaisie en rhétorique. En un mot, le jeu du théâtre perdit ses qualités comiques pour devenir un instrument de propagande.

NOTES

1. Gustave Attinger, *op. cit.*, pp. 281-282.

2. Johan Huizinga, *Homo Ludens: a Study of the Play Element in Culture*, Boston, Beacon Press, 1950, p. 6 et p. 28.

3. "Notices sur les oeuvres de théâtre", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 42, p. 541.

4. "De la Poésie dramatique", *op. cit.*, p. 197.

5. "Essai sur le Genre dramatique sérieux", *op. cit.*, p. 40.

6. Rousseau, "Lettre à d'Alembert sur les spectacles", *Oeuvres*, Paris, 1821, XI, 44. Cité par Erich Segal, *Roman Laughter; the Comedy of Plautus*, Cambridge, Harvard University Press, 1968, p. 101.

7. *Op. cit.*, p. 59.

8. *Ibid.*, pp. 83-84.

9. "Essai sur le Genre dramatique sérieux", *op. cit.*, p. 43.

10. Diderot, "Entretiens sur *le Fils naturel*", *op. cit.*, p. 139.

11. *Ibid.*, p. 110.

CONCLUSION

En 1757, alors que Diderot écrit dans ses "Entretiens sur _le Fils naturel_" qu'il ne veut "point de valets" au théâtre car "les honnêtes gens ne les admettent point à la connaissance de leurs affaires; et si les scènes se passent toutes entre les maîtres, elles n'en seront que plus intéressantes"[1], il ne fait que confirmer une évolution déjà en germe dans les comédies sérieuses dès les années 1735-1740. Le valet de comédie, qui avait tenu la place de meneur de jeu, de porte-parole de la satire, et de personnage comique sur la scène française depuis la Renaissance, perd son importance et finit par disparaître au milieu du 18e siècle.

Cette évolution, liée à la montée sociale et à l'influence grandissante de la haute et moyenne bourgeoisie, est un aspect des changements imposés par le nouveau public dans les sujets, le ton, et les objectifs du théâtre comique. Les anciens ridicules, les personnages comiques d'autrefois n'amusent plus; ils choquent même. Mercier va jusqu'à dire de Molière, qu'"il a voulu humilier la bourgeoisie, l'ordre sans contredit le plus respectable de l'Etat, ou, pour mieux dire, l'ordre qui fait l'Etat."[2] Le public bourgeois n'accepte plus les comédies conçues selon les normes de la tradition issue de Plaute et de la

Commedia dell'Arte, tradition qui accordait un grand rôle au personnage du valet. Les anciennes comédies —y compris celles de Molière— animées par les valets sont traitées de "farces" et méprisées par le public du milieu du siècle, au nom du bon ton, de la décence et des bonnes moeurs. Le rire est jugé vulgaire, et la fantaisie et le comique gratuit des personnages de valets sont rejetés au nom de la morale.

D'autre part, la susceptibilité bourgeoise, qui apparaît dans le passage de Mercier cité plus haut, limite les possibilités offertes aux auteurs comiques. Dans sa "Préface" au Mariage de Figaro (1784), Beaumarchais résume les conditions nouvelles qui ont amené au milieu du siècle la détérioration de la "*vis comica*" d'antan: l'idée que l'on se fait maintenant de la "décence théâtrale" est, dit-il:

> ce qui garrotte le génie, intimide tous les auteurs, et porte un coup mortel à la vigueur de l'intrigue, sans laquelle il n'y a pourtant que du bel esprit à la glace et des comédies de quatre jours. . . Aussi l'auteur qui se compromet avec le public, *pour l'amuser ou pour l'instruire*, au lieu d'intriguer à son choix son ouvrage, est-il obligé de tourniller dans des incidents impossibles, de persifler au lieu de rire, et de prendre ses modèles hors de la société, crainte de se trouver mille ennemis, dont il ne connaissait aucun en composant son triste drame.[3]

La bourgeoisie, consciente de son importance nouvelle,

impose également aux théâtres officiels ses idées morales et sociales. Le but des auteurs dramatiques étant maintenant d'instruire plutôt que de divertir, le comique pur vient à disparaître de ce qu'on appelle encore des "comédies". La morale et les larmes remplacent les rires et sourires, la sensibilité tourne à l'éloquence et au pathétique. Les idées bourgeoises, qui s'imposeront plus fermement encore avec l'avénement du drame, guident le choix des sujets, des situations, et des personnages, et finissent par bannir de la comédie un de ses meneurs de jeu traditionnels: le valet. Celui-ci, grâce à son don d'observation et à son goût pour la satire, ne s'était pas gêné pour s'amuser et faire rire les spectateurs aux dépens de ses maîtres bourgeois. D'autre part, ses intrigues et son influence paraissent fausses et immorales aux auteurs bourgeois qui cherchent à remettre à l'honneur l'autorité du chef de famille sur sa femme et sur ses enfants. La supériorité de son intelligence n'a plus sa place dans les comédies-sermons qui s'adressent au coeur et à la sensibilité. Enfin sa gaieté naturelle et sa perpétuelle bonne humeur dans les pires difficultés rompent l'unité de ton et d'intérêt réclamée par les théoriciens et les auteurs du nouveau théâtre moral.

En un mot, l'équilibre respecté par l'ancienne devise

Castigat ridendo mores est maintenant rompu en faveur de la propagande philosophique, sociale et morale. Les auteurs comiques, ne se considérant plus comme des amuseurs mais comme des directeurs écoutés, oublient le jeu du théâtre pour conférer une nouvelle dignité à leurs pièces. Mercier décrit les exigences nouvelles qui règlent le choix des sujets et des personnages: "C'est parce que le poète tient tous les coeurs dans sa main, qu'il doit veiller plus attentivement sur les idées qu'il veut leur faire adopter; c'est un législateur qui doit sentir toute la dignité de son emploi."[4]

Cette nouvelle conception du théâtre, pleinement développée dans les drames qui suivent la période qui nous occupe, s'impose déjà à l'époque des comédies sérieuses et larmoyantes. Dans ce qu'on considère alors comme le "haut" comique, les valets qui apparaissent encore sur scène ont perdu leurs anciennes caractéristiques: ils sont devenus des raisonneurs sensibles, se faisant l'écho des théories chères à l'auteur énoncées par les héros bourgeois. Les comédies sérieuses, et plus tard le drame, ont créé le type du serviteur honnête et fidèle que l'on retrouvera plus tard dans le mélodrame.

Alors que les auteurs et le public des théâtres officiels semblaient avoir perdu le goût du rire et des

anciennes comédies d'intrigue, c'est un des théoriciens et auteurs du genre sérieux qui va le ranimer, ramenant au théâtre ce qu'il appelle "l'ancienne et franche gaieté".[5] Il est remarquable de noter que pour rendre au genre comique ses qualités de mouvement, de gaieté et de fantaisie d'autrefois, Beaumarchais compose une comédie d'intrigue, Le Barbier de Séville (1775), menée par un valet, et qui reprend un thème traditionnel: celui du tuteur ridicule dupé par sa pupille, son amant, et le valet de ce dernier. Beaumarchais utilise des personnages traditionnels, eux aussi, et en particulier le valet de comédie, avec son Figaro. Celui-ci reprend les caractéristiques et les qualités de ses ancêtres intrigants: jeunesse, gaieté, confiance en soi, habileté, esprit d'aventure, fraîcheur, spontanéité, malice, etc. Sa présence fait de la comédie "une pièce amusante et sans fatigue, une espèce d'imbroille"[6], et en maintient l'atmosphère dans le ton de la fantaisie et du jeu, car, dit l'auteur, il "rit également du succès et de la chute de ses entreprises"[7]. Figaro assure d'ailleurs le succès de la pièce, et fut repris par l'auteur dans Le Mariage de Figaro. Cette fois le personnage de valet intrigant est dépassé: l'esprit de répartie qui imposait silence à son maître dans Le Barbier de Séville tourne à l'indignation devant le pouvoir arbitraire

et les abus de puissance. Figaro lutte maintenant _contre_ son maître, représentant à la fois Beaumarchais lui-même et le peuple défendant ses droits et sa propriété. De subalterne il devient héros.

Dans ces deux comédies, le personnage de Figaro représentait un retour au valet-meneur de jeu de la comédie traditionnelle. Le personnage, malgré ses succès auprès du public, ne devait cependant pas réapparaître. La vogue du sérieux atteint Figaro lui-même: dans la dernière pièce de la trilogie de Beaumarchais, _La Mère coupable_ (1792), le valet s'embourgeoise de nouveau, et reflète les vues morales et sociales de l'auteur vieilli envers la classe dirigeante. Figaro a perdu sa jeunesse et sa gaieté pour devenir le serviteur fidèle, dévoué et sensible des drames à la mode à l'époque. L'évolution du personnage de Figaro dans cette trilogie peut donc résumer celle du valet de comédie au 18e siècle, du moins dans les théâtres officiels.

Le personnage d'Arlequin, lui aussi, encore vivant en la personne de Carlin, réapparaît au Théâtre Italien à la fin du siècle, mais c'est au prix d'une détérioration du rôle: Florian fait de l'ancien emploi un bon mari bourgeois, un excellent père de famille. Il écrit: "J'ai voulu peindre un Arlequin bon, doux, ingénu, simple sans être bête, parlant purement et exprimant avec naïveté les

sentiments d'un coeur très tendre."[8] Arlequin doit donc lui aussi disparaître ou se mettre au goût du jour.

La transformation de l'ancien personnage de valet est donc liée intimement à une nouvelle conception du théâtre en général. Il n'est pas étonnant, vu les idées de l'époque au sujet du "vrai comique" que Marivaux n'ait eu que des demi-succès au Théâtre Français, et que le Figaro de Beaumarchais ait dû une grande partie de sa réussite auprès du public au scandale qu'il produisit. Cependant, malgré les succès rencontrés à l'époque par La Chaussée, Voltaire ou Destouches, le théâtre comique du 18e siècle est maintenant connu par les oeuvres de Marivaux et les deux comédies de Beaumarchais. Dans la période qui nous occupe, seul Marivaux a su préserver la spontanéité et le naturel de ses personnages, ainsi que le jeu du théâtre comique. Alors que les auteurs de comédies sérieuses sacrifiaient la valeur poétique du théâtre comique aux exigences du "bon goût", de l'idéologie bourgeoise, et d'un réalisme mal compris, Marivaux sut utiliser les ressources offertes par les conventions dramatiques, et en particulier celle du valet de comédie pour révéler de manière vivante et poétique une réalité humaine. Xavier de Courville cite un jugement à propos de Marivaux par Sticotti, un de ses interprètes au Théâtre Italien: "Son style, quelquefois plus

simple que négligé, toujours original et vrai, ne tient qu'à cette faculté créatrice, imitative, qui pénètre vivement tout ce que le coeur se cache à lui-même et aux autres."[9] Alors que les valets de Marivaux participent activement à la vie et au jeu de son théâtre, les valets des comédies bourgeoises du milieu du 18e siècle n'ont pas de rôle à jouer dans un théâtre qui néglige les ressources de l'imagination.

NOTES

1. Diderot, _op. cit._, p. 139.

2. _Du Théâtre_, cité par Félix Gaiffe, _Le Drame en France au 18e siècle_, p. 91.

3. _Op. cit._, p. 174.

4. _Du Théâtre_, cité par Félix Gaiffe, _op. cit._, p. 93.

5. Beaumarchais, "Préface" au _Mariage de Figaro_, _op. cit._, p. 177.

6. Beaumarchais, "Lettre modérée sur la chute et la critique du _Barbier de Séville_", _ibid._, p. 123.

7. _Ibid._

8. Cité par Léon Chancerel, _op. cit._, p. 354.

9. _Op. cit._, III, p. 281.

APPENDICE

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES PRINCIPALES COMEDIES SERIEUSES CONSULTEES

1727	Destouches.	*Le Philosophe marié, ou le Mari honteux de l'être*, 5 actes, vers, Théâtre Français.
1728	Piron.	*L'Ecole des Pères, ou Les Fils ingrats*, 5 actes, vers, Théâtre Français.
1732	Destouches.	*Le Glorieux*, 5 actes, vers, Théâtre Français.
1733	La Chaussée.	*La Fausse Antipathie*, 3 actes, vers, Théâtre Français.
1735	La Chaussée.	*Le Préjugé à la Mode*, 5 actes, vers, Théâtre Français.
	Marivaux.	*La Mère confidente*, 3 actes, prose, Théâtre Italien.
1736	Voltaire.	*L'Enfant prodigue, ou l'Ecole de la Jeunesse*, 5 actes, vers, Théâtre Français.
1737	La Chaussée.	*L'Ecole des Amis*, 5 actes, vers, Théâtre Français.
1741	La Chaussée.	*Mélanide*, 5 actes, vers, Théâtre Français.
1743	La Chaussée.	*Paméla*, 5 actes, vers, Théâtre Français.
1744	La Chaussée.	*L'Ecole des Mères*, 5 actes, vers libres, Théâtre Français.
1746	Voisenon.	*La Coquette fixée*, 3 actes, vers, Théâtre Italien.
	La Chaussée.	*La Fête interrompue, ou le Rival de lui-même*, 1 acte, vers, Théâtre Français.

	Marivaux.	Le Préjugé vaincu, 1 acte, prose, Théâtre Français.
	Saint-Foix.	Julie, ou l'Heureuse Epreuve, 1 acte, prose, Théâtre Français.
1747	La Chaussée.	La Gouvernante, 5 actes, vers, Théâtre Français.
	La Chaussée.	L'Amour castillan, 3 actes, vers, Théâtre Italien.
	Gresset.	Le Méchant, 5 actes, vers, Théâtre Français.
	Saint-Foix.	Le Double Déguisement, 1 acte, prose, Théâtre Italien.
1748	Boissy.	Les Valets maîtres, 2 actes, vers libres, Théâtre Italien.
	Saint-Foix.	Les Parfaits Amans, ou les Métamorphoses, 4 actes, prose, Théâtre Italien.
1749	La Chaussée.	L'Ecole de la Jeunesse, ou le Retour sur soi-même, 5 actes, vers, Théâtre Français.
	Voltaire.	Nanine, ou le Préjugé vaincu, 3 actes, vers, Théâtre Français.
	Saint-Foix.	La Colonie, 3 actes, prose, Théâtre Français.
1750	Destouches.	La Force du Naturel, 5 actes, vers, Théâtre Français.
	Moissy.	Le Provincial à Paris, ou le Pouvoir de l'Amour et de la Raison, 3 actes, vers, Théâtre Italien.
	Mme de Graffigny.	Cénie, 5 actes, prose, Théâtre Français.
1751	Destouches.	Le Jeune Homme à l'épreuve, 5 actes, prose.
	Moissy.	Le Valet maître, 3 actes, vers, Théâtre Français.
	La Chaussée.	L'Homme de Fortune, 5 actes, vers, Bellevue.
1752	Rousseau (J. J.).	Narcisse, ou l'Amant de lui-même, 1 acte, prose, Théâtre Français.
1753	Destouches.	Le Dissipateur, ou l'Honnête Friponne, 5 actes, vers, Théâtre Français.

1754	Palissot.	Les Tuteurs, 3 actes, vers, Théâtre Français.
1755	Marivaux.	La Femme fidèle, 1 acte, prose, Clermont.
	Chevrier.	L'Epouse suivante, 1 acte, prose, Théâtre Italien.
	Palissot.	Le Cercle, ou les Originaux, 1 acte, prose, Nancy.
1756	Delanoue.	La Coquette corrigée, 5 actes, vers, Théâtre Français.
	La Chaussée.	Le Retour imprévu, 3 actes, vers, Théâtre Italien.
1757	Diderot.	Le Fils naturel, (publication), 5 actes, prose.
1758	Diderot.	Le Père de Famille, 5 actes, prose, (publication).
	Moissy.	La Nouvelle Ecole des Femmes, 3 actes, prose, Théâtre Italien.
	Mme de Graffigny.	La Fille d'Aristide, 5 actes, prose, Théâtre Français.
1759	Destouches.	La Fausse Agnès, ou le Poète campagnard, 3 actes, prose, Théâtre Français.
1760	Poinsinet.	Le Petit Philosophe, 1 acte, vers libres, Théâtre Italien.
	Voltaire.	L'Ecossaise, 5 actes, prose, Théâtre Français.
	Saurin.	Les Moeurs du Temps, 1 acte, prose, Théâtre Français.
1761	Saint-Foix.	Le Financier, 1 acte, prose, Théâtre Français.
1764	Destouches.	L'Homme singulier, 5 actes, vers, Théâtre Français.
	Poinsinet.	Le Cercle, ou la Soirée à la Mode, 1 acte, prose, Théâtre Français.
1768	Rochon de Chabannes.	Les Valets maîtres de la maison, ou le Tour de carnaval, 1 acte, prose, Théâtre Français.

BIBLIOGRAPHIE

I. PIECES CONSULTEES

Beaumarchais, P. A. Caron de. L'Autre Tartuffe, ou la Mère coupable, Théâtre complet, éd. de René d'Hermies, Paris, Magnard, 1952. (Les Classiques Verts).

Beaumarchais, P. A. Caron de. Le Barbier de Séville, Théâtre complet, éd. de René d'Hermies, Paris, Magnard, 1952. (Les Classiques Verts).

Beaumarchais, P. A. Caron de. La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro, Théâtre complet, éd. de René d'Hermies, Paris, Magnard, 1952. (Les Classiques Verts).

Boissy, Louis de. Les Valets maîtres, Dictionnaire des Théâtres de Paris, II, 1767-1770, François et Claude Parfaict, Slatkine Reprints, Genève, 1967.

Chevrier, M. de. L'Epouse suivante, Bibliothèque des Théâtres, XIV, Paris, Duchesne, 1784.

Dancourt, F. C. Les Bourgeoises à la Mode, Les Oeuvres de Monsieur d'Ancourt, Paris, P. Ribou, 1711, II.

Dancourt, F. C. Le Chevalier à la Mode, Les Oeuvres de Monsieur d'Ancourt, Paris, P. Ribou, 1711, I.

Delanoue, J. B. S. La Coquette corrigée, Répertoire du Théâtre français, Petitot, Paris, Foucault, 1817, XIV.

Destouches, P. N. Le Dissipateur, ou l'Honnête Friponne, Répertoire du Théâtre français, Petitot, Paris, Foucault, 1817, XI.

Destouches, P. N. La Fausse Agnès, ou le Poète campagnard, Oeuvres de Monsieur Destouches, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Merkus, 1772, IV.

Destouches, P. N. La Force du Naturel, Oeuvres de Monsieur Destouches, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Merkus, 1772, IV.

Destouches, P. N. Le Glorieux, Oeuvres de Monsieur Destouches, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Merkus, 1772, II.

Destouches, P. N. L'Homme singulier, Oeuvres de Monsieur Destouches, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Merkus, 1772, IV.

Destouches, P. N. L'Ingrat, Oeuvres de Monsieur Destouches, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Merkus, 1772, I.

Destouches, P. N. Le Jeune Homme à l'épreuve, Oeuvres de Monsieur Destouches, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Merkus, 1772, IV.

Destouches, P. N. Le Philosophe marié, ou le Mari honteux de l'être, Oeuvres de Monsieur Destouches, Amsterdam et Leipsick, Arkstée et Merkus, 1772, III.

Diderot, Denis. Le Fils naturel, ou les Epreuves de la Vertu, Oeuvres complètes de Diderot, VII, Belles lettres: Théâtre, Critique dramatique, éd. de J. Assézat, Paris, Garnier, 1875.

Diderot, Denis. Le Père de Famille, Oeuvres complètes de Diderot, VII, éd. de J. Assézat, Paris, Garnier, 1875.

Drevetière de Lisle. L'Arlequin sauvage, Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, Paris, Briasson, 1753, II.

Drevetière de Lisle. Le Valet Auteur, Nouveau Théâtre Italien, Paris, Briasson, 1753, X.

Dufresny, Charles, sieur de La Rivière. Le Double Veuvage, Oeuvres de Monsieur Rivière du Frény, Paris, Briasson, 1731, II.

Dufresny, Charles, sieur de La Rivière. L'Esprit de Contradiction, Oeuvres de Monsieur Rivière du Frény, Paris, Briasson, 1731, II.

Graffigny, Françoise d'Happoncourt de. Cénie, Bibliothèque des Théâtres, Paris, Duchesne, 1784, VIII.

Graffigny, Françoise d'Happoncourt de. La Fille d'Aristide, Bibliothèque des Théâtres, Paris, Duchesne, 1784, XIX.

Gresset, J. B. L. Le Méchant, Répertoire du Théâtre français, Petitot, Paris, Foucault, 1817, XIV.

La Chaussée, Nivelle de. L'Amour castillan, Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, Paris, Prault, 1762, III.

La Chaussée, Nivelle de. L'Ecole de la Jeunesse, Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, Paris, Prault, 1762, IV.

La Chaussée, Nivelle de. L'Ecole des Amis, Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, Paris, Prault, 1762, I.

La Chaussée, Nivelle de. L'Ecole des Mères, Répertoire du Théâtre français, Petitot, Paris, Foucault, 1817, XIII.

La Chaussée, Nivelle de. La Fausse Antipathie, Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, Paris, Prault, 1762, I.

La Chaussée, Nivelle de. La Gouvernante, Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, Paris, Prault, 1762, III.

La Chaussée, Nivelle de. L'Homme de Fortune, Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, Paris, Prault, 1762, IV.

La Chaussée, Nivelle de. Mélanide, Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, Paris, Prault, 1762, II.

La Chaussée, Nivelle de. Paméla, Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, Paris, Prault, 1762, IV.

La Chaussée, Nivelle de. Le Préjugé à la Mode, Répertoire du Théâtre français, Petitot, Paris, Foucault, 1817, XIII.

La Chaussée, Nivelle de. Le Retour imprévu, Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée, Paris, Prault, 1762, IV.

La Chaussée, Nivelle de. *Le Rival de lui-même*, *Oeuvres de Monsieur Nivelle de La Chaussée*, Paris, Prault, 1762, III.

Lesage, A. R. *Crispin rival de son maître*, *Bibliothèque des Théâtres*, Paris, Duchesne, 1784, X.

Lesage, A. R. *Turcaret*, *Eighteenth-Century French Plays*, éd. de Brenner et Goodyear, New-York, Appleton Century Crofts, 1927. (The Century Modern Language Series).

Marivaux, P. C. de C. *Arlequin poli par l'amour*, *Théâtre complet*, éd. de F. Deloffre, Paris, Garnier, 1968, I. (Classiques Garnier).

Marivaux, P. C. de C. *La Fausse Suivante, ou le Fourbe puni*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, I.

Marivaux, P. C. de C. *Les Fausses Confidences*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, II.

Marivaux, P. C. de C. *La Femme fidèle*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, II.

Marivaux, P. C. de C. *L'Ile des Esclaves*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, I.

Marivaux, P. C. de C. *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, I.

Marivaux, P. C. de C. *Le Legs*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, II.

Marivaux, P. C. de C. *La Mère confidente*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, II.

Marivaux, P. C. de C. *Le Préjugé vaincu*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, II.

Marivaux, P. C. de C. *La (Première) Surprise de l'Amour*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, I.

Marivaux, P. C. de C. *Les Sincères*, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968, II.

Moissy, A. G. Mouslier de. *La Nouvelle Ecole des Femmes*, *Bibliothèque des Théâtres*, Paris, Duchesne, 1784, XXXI.

Moissy, A. G. Mouslier de. Le Provincial à Paris, ou le Pouvoir de l'Amour et de la Raison, Bibliothèque des Théâtres, Paris, Duchesne, 1784, XXXV.

Moissy, A. G. Mouslier de. Le Valet maître, Bibliothèque des Théâtres, Paris, Duchesne, 1784, XLII.

Molière. Le Bourgeois Gentilhomme, Oeuvres complètes, éd. de R. Jouanny, Paris, Garnier, 1962, II. (Classiques Garnier).

Molière. L'Etourdi, ou les Contre-temps, Oeuvres complètes, Paris, Garnier, 1962, I.

Molière. Les Fourberies de Scapin, Oeuvres complètes, Paris, Garnier, 1962, II.

Molière. George Dandin, ou le Mari confondu, Oeuvres complètes, Paris, Garnier, 1962, II.

Molière. Le Malade imaginaire, Oeuvres complètes, Paris, Garnier, 1962, II.

Molière. Le Tartuffe, ou l'Imposteur, Oeuvres complètes, Paris, Garnier, 1962, I.

Palissot de Montenoy, Charles. Le Cercle, ou les Originaux, Oeuvres de M. Palissot, Liège, Clément Plomteux, 1777, II.

Palissot de Montenoy, Charles. Les Tuteurs, Oeuvres de M. Palissot, Liège, Clément Plomteux, 1777, I.

Piron. L'Ecole des Pères, ou les Fils ingrats, Bibliothèque des Théâtres, Paris, Duchesne, 1784, XIV.

Poinsinet, A. A. H. Le Cercle, ou la Soirée à la Mode, Répertoire du Théâtre français, Petitot, Paris, Foucault, 1818, XXIII.

Poinsinet, A. A. H. Le Petit Philosophe, Bibliothèque des Théâtres, Paris, Duchesne, 1784, XXXIV.

Regnard, J, F. Le Distrait, Oeuvres de J. F. Regnard, éd. de M. Garnier, Paris, Lequien, 1820, II.

Regnard, J. F. Le Divorce, Oeuvres de J. F. Regnard, Paris, Lequien, 1820, V.

Regnard, J. F. L'Homme à bonnes fortunes, Oeuvres de J. F. Regnard, Paris, Lequien, 1820, V.

Regnard, J. F. Le Joueur, Oeuvres de J. F. Regnard, Paris, Lequien, 1820, II.

Regnard, J. F. Le Légataire universel, Oeuvres de J. F. Regnard, Paris, Lequien, 1820, IV.

Regnard, J. F. La Sérénade, Oeuvres de J. F. Regnard, Paris, Lequien, 1820, II.

Rochon de Chabannes, M. A. J. Les Valets maîtres de la maison, Bibliothèque des Théâtres, Paris, Duchesne, 1784, XLII.

Rousseau, Jean-Jacques. Narcisse, ou l'Amant de lui-même, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1961, II. (Bibliothèque de la Pléïade).

Saint-Foix, G. F. Poullain de. La Colonie, Oeuvres de Théâtre de Monsieur de Saint-Foix, Paris, Charpentier, 1763, III.

Saint-Foix, G. F. Poullain de. Le Double Déguisement, Oeuvres de Théâtre de Monsieur de Saint-Foix, Paris, Charpentier, 1763, II.

Saint-Foix, G. F. Poullain de. Le Financier, Oeuvres de Théâtre de Monsieur de Saint-Foix, Paris, Charpentier, 1763, IV.

Saint-Foix, G. F. Poullain de. Julie, ou l'Heureuse Epreuve, Oeuvres de Théâtre de Monsieur de Saint-Foix, Paris, Charpentier, 1763, II.

Saint-Foix, G. F. Poullain de. Les Parfaits Amants, ou les Métamorphoses, Oeuvres de Théâtre de Monsieur de Saint-Foix, Paris, Charpentier, 1763, III.

Saurin, B. J. Les Moeurs du Temps, Répertoire du Théâtre français, Petitot, Paris, Foucault, 1818, XXIII.

Voisenon. La Coquette fixée, Le Nouveau Théâtre Italien, Paris, Briasson, 1753, X.

Voltaire. L'Ecossaise, Oeuvres complètes de Voltaire, Hachette, 1859, III.

Voltaire. L'Enfant prodigue, ou l'Ecole de la Jeunesse, Bibliothèque des Théâtres, Paris, Duchesne, 1784, XIV.

Voltaire. Nanine, ou le Préjugé vaincu, Oeuvres complètes de Voltaire, Paris, Hachette, 1859, III.

II. OUVRAGES CONSULTES

Adam, Antoine. Histoire de la Littérature française au 17e siècle, Paris, Del Duca, 1962-1968, vol. 3 et 5.

Alasseur, Claude. La Comédie Française au 18e siècle; étude économique, Paris, Mouton, 1967. (Civilisations et Sociétés, 3).

Albert, Maurice. Les Théâtres de la Foire (1660-1789), Paris, Hachette, 1900.

Argenson, René Louis de Voyer de Paulmy, marquis de. "Notices sur les oeuvres de théâtre", pub. par H. Lagrave, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Th. Besterman, éd., Genève, Droz, 1966, vol. 42-43.

Attinger, Gustave. L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre français, Paris, Librairie théâtrale, 1950.

Babeau, Albert. Les Artisans et les Domestiques d'autrefois, Paris, Firmin Didot, 1886.

Baudin, M. "Un Tournant de la carrière du valet de comédie", Modern Language Notes, vol. 46, pp. 240-245.

Beaumarchais. Théâtre complet, éd. de René d'Hermies, Paris, Magnard, 1952. (Les Classiques Verts).

Bernardin, N. M. La Comédie Italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard, 1570-1791, Paris, éd. de la Revue Bleue, 1902.

Brenner, Clarence D. A Bibliographical List of Plays in the French Language. 1700-1789, Berkeley, California, 1947.

Brenner, Clarence D. The Théâtre Italien; its Repertory, 1716-1793; with a Historical Introduction, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1961.

Cailhava de l'Estendoux. De l'Art de la Comédie, ou Détail raisonné des diverses parties de la comédie et de ses différents genres, Paris, 1786; Slatkine Reprints, Genève, 1970, vol. 1 et 2.

Celler, Ludovic. Les Valets au théâtre, (Etudes Dramatiques), Paris, J. Baur, 1875.

Chamfort, S. R. N., et Laporte, J. de. Dictionnaire dramatique, Genève, Slatkine Reprints, 1967; éd. originale: Paris, Lacombe, 1776; 3 vol.

Chancerel, Léon. "Arlequin", Jeux, Tréteaux, et Personnages, vol. 11, (15 août 1931), pp. 339-368.

Collé, Charles. Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV, (1748-1772), Paris, Didot, 1868, vol. 1 et 2.

Courville, Xavier de. Luigi Riccoboni dit Lelio (un Apôtre de l'art du théâtre au 18e siècle), Paris, Droz, 1943-1958, vol. 2 et 3.

Descotes, Maurice. Le Public de théâtre et son histoire, Paris, P. U. F., 1964.

Diderot, Denis. Oeuvres esthétiques, éd. de Paul Vernière, Paris, Garnier, 1959. (Classiques Garnier).

Duchartre, P. La Commedia dell'Arte, Paris, Editions d'Art et d'Industrie, 1955.

Dussane, B. "De l'Interprétation des grands rôles classiques: la Soubrette", conférence du 24 février 1919 à l'Université des Annales, Journal de l'Université des Annales, vol. 10, (1 mai 1919), pp. 458-473.

Emelina, Jean. Les Valets et les Servantes dans le Théâtre de Molière, Aix-en-Provence, Faculté des Lettres, 1958. (Série Travaux et Mémoires, 10).

Fontaine, Léon. Le Théâtre et la Philosophie au 18e siècle, Versailles, Cerf et fils, 1878.

Fredrick, Edna. The Plot and its Construction in 18th century criticism of French Comedy. A study of theory,

in relation to the practice of Beaumarchais, (thèse), Bryn Mawr, 1934.

Fréron, Elie. L'Année littéraire, Slatkine Reprints, Genève, 1966, I, vol. 7, (1754).

Gaiffe, Félix. Le Drame en France au 18e siècle, Paris, Colin, 1910.

Gaiffe, Félix. Le Rire et la Scène française, Paris, Boivin, 1931.

Gaucher. "Les Valets dans la comédie", Revue des Cours Littéraires de la France à l'Etranger, troisième année, (1866), pp. 288-295.

Green, Frederick Charles. Literary Ideas in 18th Century France and England; a Critical Survey, New York, F. Ungar Pub. Co., 1966.

Greene, E. J. H. Marivaux, Toronto, University of Toronto Press, 1965.

Grimm, Diderot, etc. Correspondance littéraire, éd. de Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1877, vol. 1-8, (1747-1770).

Gueulette, Thomas Simon. Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au 18e siècle, éd. de J. E. Gueulette, Paris, Droz, 1938.

Huizinga, Johan. Homo Ludens: a Study of the Play Element in Culture, Boston, Beacon Press, 1950.

Jacques, P. J. "The Originality of Figaro", Modern Languages, (London), vol. 38, pp. 139-143.

Janin, J. "Les Servantes de Molière et les Soubrettes de Marivaux", Artiste, I, (1874), pp. 153-160.

Joannidès, A. La Comédie Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs, Paris, Plon, 1901.

Joannidès, A. La Comédie Française de 1680 à 1920. Tableau des représentations par auteurs et par pièces, Paris, Plon, 1921.

Jourdain, Eleanor Frances. Dramatic Theory and Practice in France. 1680-1808, London, New York, etc., Longmans, Green and Co., 1921.

Kerman, Lâmia. Un Personnage du théâtre classique: le valet de comédie. Evolution du type du valet antique au valet de Molière, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1956. (Publication de la Faculté des Lettres de l'Université d'Ankara, 113).

Lanson, Gustave. Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante, 2e éd., Paris, Hachette, 1903. (Les Origines du Drame Contemporain).

Lenient, Charles Félix. La Comédie en France au 18e siècle, Paris, Hachette, 1888.

Lintilhac, Eugène. Histoire générale du théâtre en France, IV, La Comédie, dix-huitième siècle, Paris, Flammarion, s. d.

Lioure, Michel. Le Drame, 2e éd., Paris, Colin, 1963. (Collection U. Série "Lettres Françaises").

Loménie, Louis de. Beaumarchais et son temps; Etudes sur la société en France au 18e siècle, d'après des documents inédits, Paris, Lévy Frères, 1873, II.

Lough, John. Paris Theatre Audiences in the seventeenth and eighteenth centuries, London, Oxford University Press, 1957. (University of Durham Publications).

Monnier, Marc. Les Aïeux de Figaro, Paris, Hachette, 1868.

Monnier, Marc. "Les Valets de comédie", Revue des Cours Littéraires de la France à l'Etranger, quatrième année, vol. 25, (18 mai 1867), pp. 385-394.

Moreau, Geneviève. L'Evolution du personnage de Figaro, (thèse), University of Alberta, 1969.

Nicoll, Allardyce. The World of Harlequin; a Critical Study of the Commedia dell'Arte, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.

Nolte, Fred Otto. The Early Middle-class Drama (1696-1774), Folcroft, Folcroft Press, 1969. (Première éd.: 1935).

Palissot de Montenoy, Charles. "Petites lettres sur de grands philosophes. Lettre seconde: Le Fils naturel", Oeuvres de M. Palissot, Liège, Clément Plomteux, 1777, II.

Parfaict, François et Claude. Dictionnaire des Théâtres de Paris, 1767-1770, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 2 volumes.

Rigault, Claude. Les Domestiques dans le théâtre de Marivaux, (mémoire, Université de Sherbrooke), Sherbrooke, Librairie de la Cité Universitaire, Paris, Nizet, 1968.

Scherer, Jacques. La Dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1959.

Scherer, Jacques. La Dramaturgie de Beaumarchais, Paris, Nizet, 1954.

Sée, Henri. La France économique et sociale au 18e siècle, Paris, Colin, 1933.

Segal, Erich W. Roman Laughter; the Comedy of Plautus, Cambridge, Harvard University Press, 1968. (Harvard Studies in Comparative Literature, 29).

Soboul, Albert. La Société française dans la seconde moitié du 18e siècle: Structures sociales, cultures et modes de vie, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1969. (Les Cours de Sorbonne. Institut d'histoire de la révolution française).

Toldo, P. Figaro et ses origines, Milan, Dumolard Frères, 1893.

Van Eerde, John. "Aspects of social criticism in eighteenth century French comedy", Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, vol. 37, (1965), pp. 81-107.

Van Eerde, John. "The Historicity of the valet role in French comedy during the reign of Louis XIV", Romanic Review, (Oct. 1957), pp. 185-196.